L'ŒIL

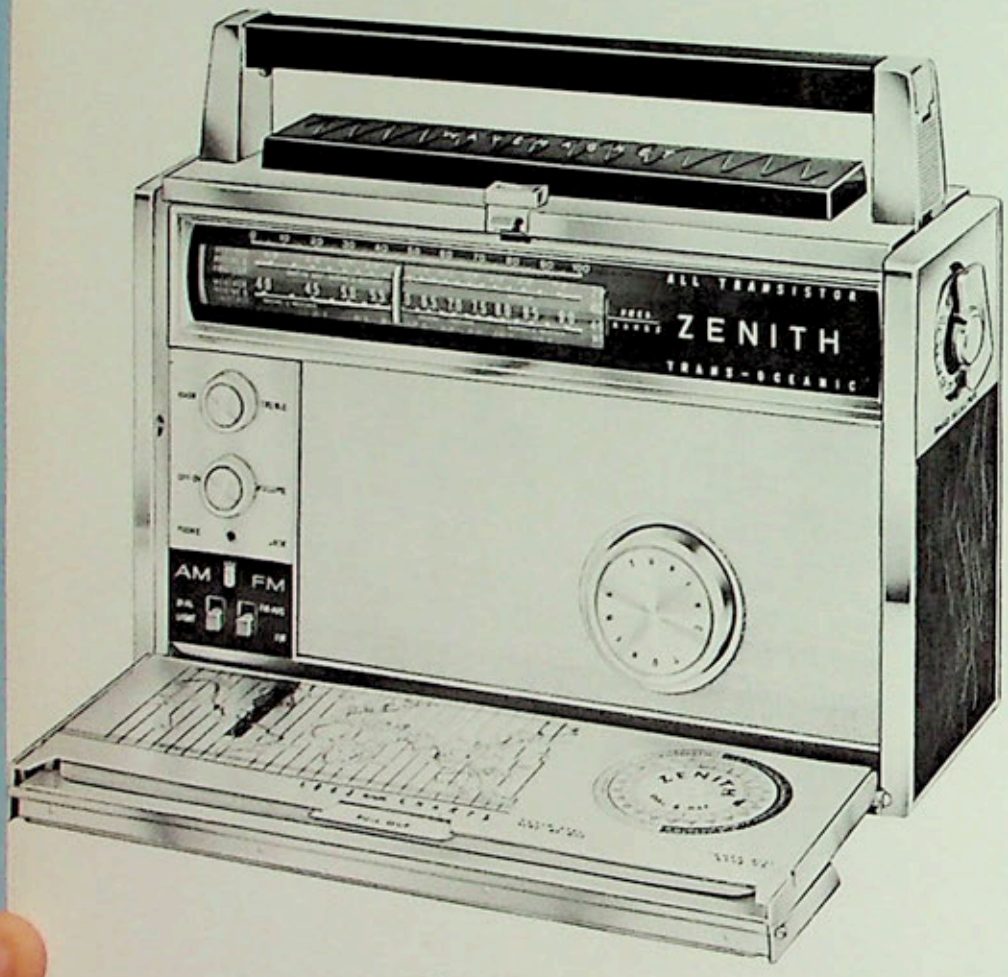
Art
Architecture
Formes nouvelles
en Italie

le meilleur au monde

ZENITH

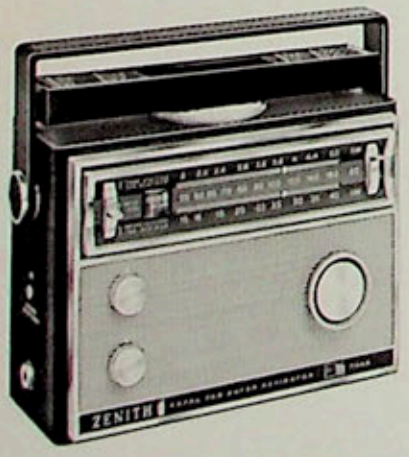
LE NOUVEAU ROYAL 3000

Modulation de Fréquence PO-GO - 6 gammes OC



Caractéristiques :

- 12 Transistors plus 3 diodes germanium plus AFC diodés.
- H.F. accordée en FM-AM.
- Tropicalisé.
- Complètement manufacturé à la main.
- Boîtier inoxydable, gainé cuir.
- Contrôle automatique de fréquence en FM.
- Utilisable comme Tuner sur chaîne de Haute-Fidélité.



NAVIGATOR ROYAL 790 Y-M

- G.O. - P.O. - ONDES MARINES.
- Utilisable comme gonio pour la navigation sans visibilité et l'écoute d'émissions météo.
- Haute fréquence accordée.
- 8 transistors.
- Antenne rotative et vu-mètre indiquant le zéro de réception.
- Cadran lumineux.

Documentation complète sur demande: EUROCOM ELECTRONIC, 19, rue Marbeuf, Paris 8e; Bal. 55-78

Tissus d'ameublemen
Décoration

Via Manzoni 23
Téléphone 808.581
Milan

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Anderson-Giraudon, services
photographiques de la National Gallery,
Londres, New York Historical Society, Bulloz,
Giraudon: pages 2 à 15.
Marc Lavrillier: pages 16 à 23.
Service photographique de la Bibliothèque
Nationale, Paris, du Metropolitan Museum,
New York, Studio Loberka: pages 24 à 29.
Dino Sala: pages 30 à 39.
Ugo Mulas, Rudolph Burckhardt,
Paolo Monti, Attilio Bacci: pages 40 à 46.
Ugo Mulas: pages 49 à 53.
Paolo Monti: pages 54 à 57.
G. Monticelli, Aldo Ballo, Ciari, Alberto
Fioravanti, R. M. Fotografia: pages 58 à 65.

Photographies en couleurs:
Dino Sala: page de couverture et page 39.
Service photographique du Musée
de Berlin: page 13. S.C.A.L.A.: page 14-15.

Notre couverture: Détail du décor peint
dans un petit salon du château lombard
présenté pages 30-39.

Notre prochain numéro:
numéro spécial sur l'architecture.

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe
pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—; A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277
U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud**
(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne
Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

Toute demande de changement
d'adresse doit parvenir
15 jours avant la sortie du numéro,
accompagnée de la somme de Fr. 0,60

Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 121
JANVIER 1965

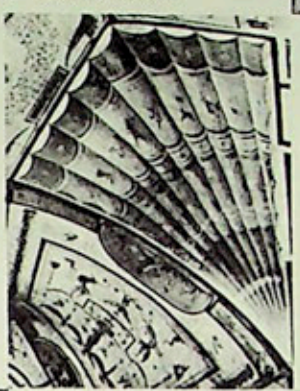
Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

Imprimé en Suisse

SOMMAIRE

2 Primitifs Italiens

16 Couloir pompéien



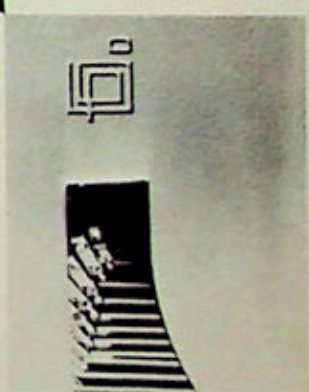
24 Giuseppe Scolari

30 Château en Lombardie

40 La peinture objet

49 Appartement à Milan

54 Castelvecchio



58 Idées italiennes

2 Les primitifs italiens et les collectionneurs du XVIII• siècle, par Giovanni Previtali

16 Le couloir pompéien du Château Saint-Ange, par Martin Schulz van Treeck

24 Giuseppe Scolari, par Henri Zerner

30 Un château en Lombardie, par Enrichetta Ritter

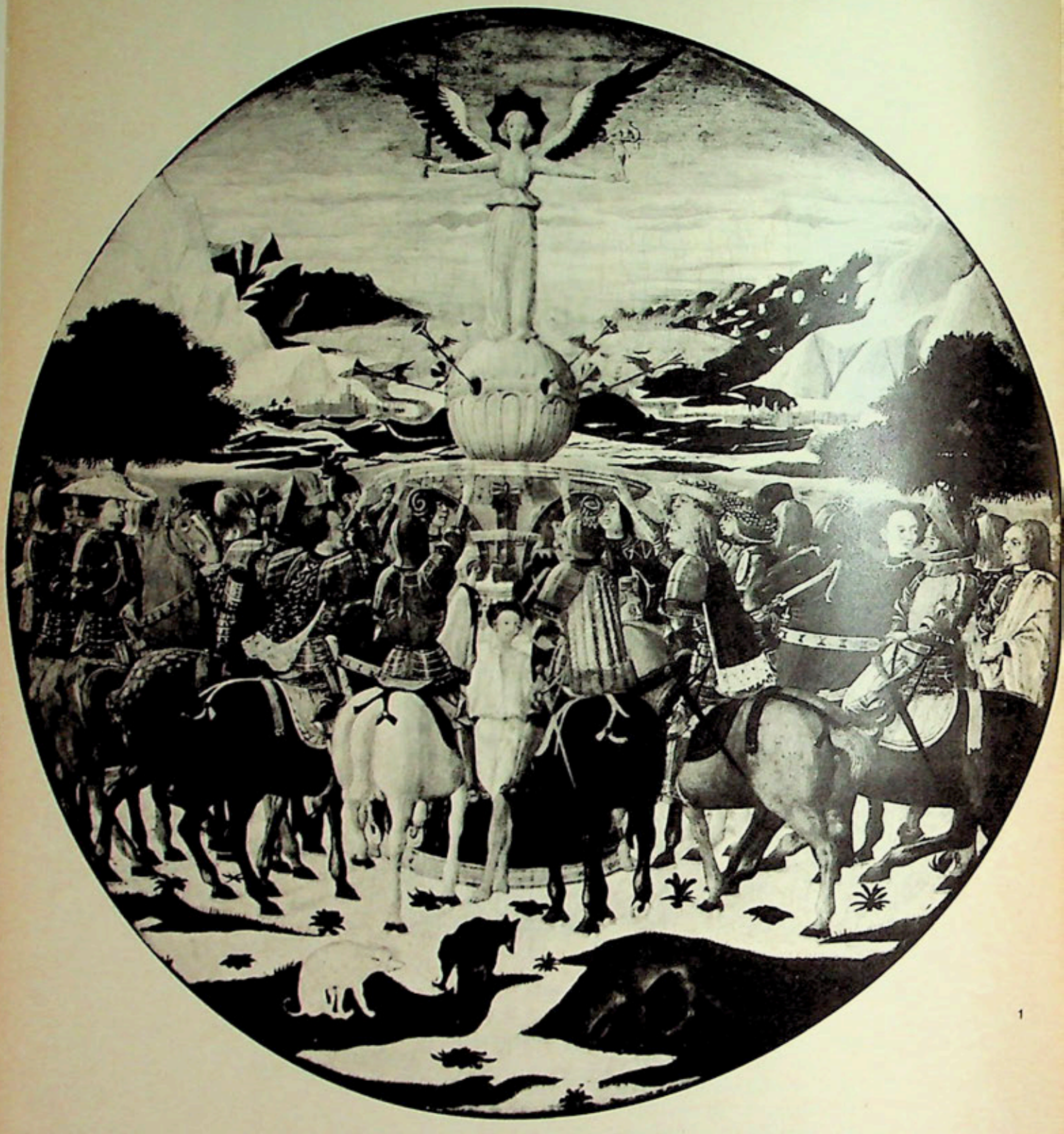
40 La « peinture-objet » dans l'art italien contemporain, par Gillo Dorfles

L'ŒIL du décorateur

49 A Milan, l'appartement de Giorgio Soavi

54 Castelvecchio. Entretien de Licisco Magagnato, Conservateur des Musées de Vérone, avec Enrichetta Ritter

58 Idées italiennes



1

2

2

3

Les primitifs italiens et les collectionneurs du 18e siècle

par Giovanni Previtali

L'Italie du XVIII• siècle passe généralement pour avoir méprisé, ou ignoré, l'art médiéval. Mais l'étude des documents que nous possédons sur les collections de cette époque montrent que les œuvres antérieures à Raphaël y avaient leur place, que par conséquent elles étaient appréciées et recherchées: collectionner en effet, c'est employer son temps, sa peine et son argent, pour acquérir ce à quoi on attache une valeur particulière. Sans tenter d'analyser ici quels furent les critères de cette valorisation, il est intéressant d'évoquer les premières collections de primitifs et de noter leurs caractères essentiels.

On relève une remarque intéressante à ce point de vue dans les « Observations sur l'Italie et les Italiens » de P. J. Grosley (1718-1785), l'un des mieux documentés de ces « Voyages d'Italie » qui abondèrent au XVIII• siècle: « Chez l'abbé Faccio-

1 Maître du Cassone Adimari: « Annonce de la naissance de Laurent de Médicis ». 1449. New York Historical Society. Si les primitifs commençaient à être appréciés au XVIII• siècle, les attributions à tel ou tel maître restaient assez approximatives. Le fameux collectionneur français Artaud de Montor, par exemple, considérait ce panneau qui lui appartenait comme une œuvre caractéristique de... Giotto!

2 Antonio et Piero Pollaiolo: « Martyre de Saint Sébastien », 291 × 202 cm. Londres, National Gallery. Si Lanzi reconnait dans cette peinture l'une des meilleures toiles du XV• siècle (« Storia Pittorica », 1795-1796). William Roscoe, par contre — qui sut réunir pourtant un remarquable ensemble de tableaux italiens — n'y voyait qu'une œuvre « grossière et triviale », sans inspiration ni grandeur.

3 Spinello Aretino: Deux figures d'une scène de l'« Histoire de Saint Jean-Baptiste ». Fragment d'une fresque du Carmine à Florence. Londres, National Gallery. Thomas Patch, qui avait gravé en 1772 ces fresques, alors attribuées à Giotto, en détacha plus tard quelques fragments qui sont aujourd'hui les seuls vestiges de ce décor.

4

4 Maître de San Gaggio (fin du XIII[e] siècle): « Saint Jean Baptiste ». Bois. 58 × 34 cm. Musée de Chambéry. Volet d'un polyptyque ayant fait partie de la collection Artaud de Montor et dont trois autres panneaux sont aujourd'hui à la National Gallery de Washington.

5 Barnaba da Modena: « La Vierge et l'Enfant ». Signé et daté 1374. 34 × 27,5 cm. Londres, National Gallery. C'est l'un des quatre panneaux d'un polyptyque ayant appartenu à Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt. Celui-ci avait réuni à Rome, où il résida à partir de 1782, une collection fameuse alors auprès des visiteurs étrangers. Son « Histoire de l'art par les monuments » (1811-1820), fait de lui le premier historien de l'art médiéval.

6 Ercole de' Roberti: « Pietà ». Liverpool, Walker Art Gallery. Il est curieux de noter que ce fragment de prédelle avait été acquis par William Roscoe comme une œuvre de Pollaiolo, malgré ses réserves sur l'auteur du « Martyre de Saint Sébastien » (voir page 3).

5

lati, cet historien de l'Université de Padoue... nous vîmes dans un autre genre, une collection aussi sçavante que singulière. C'est une suite de tableaux où se trouve pour ainsi dire, développée l'histoire de la peinture, depuis sa renaissance en Europe. Elle s'ouvre par des tableaux grecs, dont l'imitation forma les premiers peintres d'Italie. Ils représentent des Madones servilement calquées, sans goût de dessein, et d'une exécution dont la sécheresse et la platitude ne diffèrent en rien de celles de ces estampes en bois et grossièrement illuminées, dont nos paysans parent leurs cabanes. L'art se développe par degrés dans les maîtres suivants. L'on arrive à Raphaël et au Titien par le Giotto, le Mantegna, les Bellins... »

Cet abbé Facciolati avait donc formé dès 1758 une collection « chronologique »: on reconnaît dans ce classement le critère téléologique de Vasari qui inspira les premières remises en valeur des primitifs. Il s'agissait d'exposer le développement de la peinture, de montrer les étapes de l'art vers sa perfection. Un tel assortiment de tableaux témoigne d'un interêt pour le « document » qui, s'il n'a rien de commun avec le « goût » pour les primitifs, n'en fonde pas moins les prémisses nécessaires. Et il est significatif que Facciolati ait appliqué le même esprit érudit, les mêmes visées historiques, à la philosophie dont il voulait, selon Garin, réduire l'enseignement à celui de l'histoire de la philosophie.

L'idée de cette « galerie progressive » fut peut-être inspirée à l'historien padouan par celle qu'avait réunie à Venise le père Lodoli, « Socrate moderne » et fameux théoricien de l'architecture: « Moine pauvre comme il l'était, et comme il le disait », écrit son biographe Andrea Memmo, « il n'aurait pu entreprendre l'acquisition d'une série de tableaux des plus célèbres auteurs... Il résolut en conséquence, d'en former une bien différente de toutes celles qu'on est accoutumé à voir, mais sans doute plus utile: il voulait que ses tableaux montrent pas à pas, la progression de l'art du dessin, depuis son rétablissement en Italie, jusqu'au Titien, au Corrège, au Buonarroti et à Véronèse ».

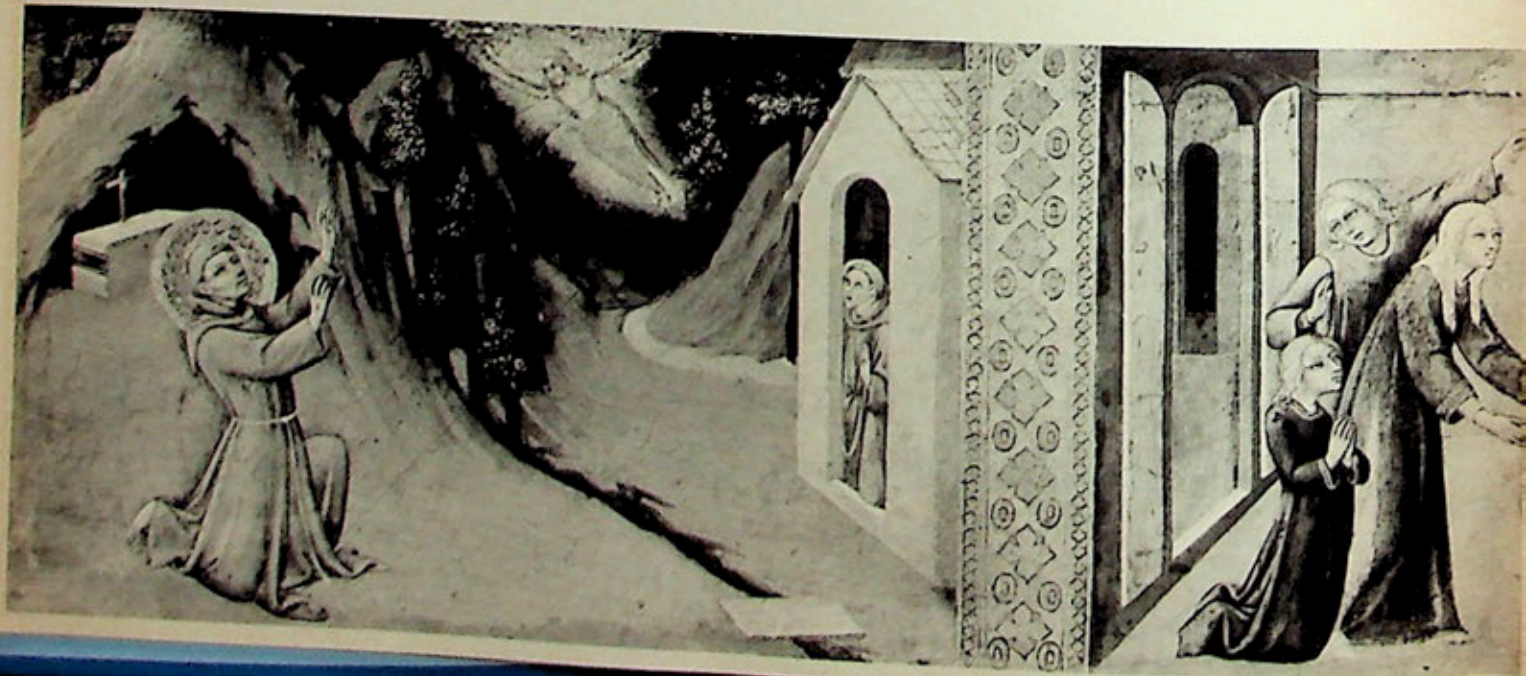
La composition et l'ordonnance de sa collection atteste une connaissance d'autant plus valable des primitifs qu'à cette époque les travaux de Zanetti et de Lanzi n'avaient pas encore vu le jour. « Il commença par quelque rebut de peintre grec, facile à trouver à Venise... Puis venaient les œuvres des tout premiers Vénitiens qui avaient appris à peindre des Grecs, et dont les noms nous manquent jusqu'à Andrea da Murano et Jacobello Fiore... Suivait une petite peinture de Gentile da Fabriano, qui, bien qu'étranger, peut être compté parmi les Vénitiens, puisqu'il fut pensionné à vie du Sénat et fut, pour ainsi dire, le maître de l'école vénitienne par l'enseignement qu'il donna à Jacopo Bellini, le père du très fameux Giovanni et du non moins célèbre Gentile... C'étaient ensuite les deux Vivarini de Murano, les Carpaccio, Donato Veneziano, Marco Basaiti, les trois Bellini, les Croce, les Catena, etc... Une autre salle montrait le développement de l'école lombarde. Elle commençait par un tableau très rare, avec le nom de Francesco Squarcione, maître du vieux Campagnuola et d'Andrea Mantegna... Il avait beaucoup de morceaux de l'école florentine depuis Cimabue et Giotto et il en possédait aussi quelques-uns des écoles romaines, bolonaises, allemandes et flamandes...»

L'importance de cette collection tient à la date particulièrement reculée de sa formation (dans la première moitié du XVIII[e] siècle). Elle nous intéresse aussi par le primat du critère chronologique sur les autres principes de classement généralement adoptés à l'époque (thème, format, matière).

La même pensée inspirera, une année après la mort de Lodoli, le projet de collection formé par le connaisseur et historien allemand von Hagedorn. A mesure qu'on avance dans le siècle, cette conception devient de plus en plus fré-

7

8



quente. En 1770, elle est appliquée dans une galerie ouverte au public, aux Offices, avec le « Gabinetto di antichi quadri » qui deviendra rapidement célèbre. Et vers la fin du siècle, à Venise, le marquis Girolamo Manfrin ordonne ses tableaux « en commençant par les premiers peintres et en descendant jusqu'à nos jours ».

Mais on trouve d'autres témoignages d'interêt pour les primitifs aux alentours de 1750. Ainsi, le P. Casimiro, dans son ouvrage sur l'église de l'Aracoeli note l'aveu fait par un maçon d'avoir « à plusieurs reprises dérobé une grande partie... de la précieuse mosaïque » qui ornait la corniche de la façade, pour les remettre à « un homme qui les lui avait demandés avec une grande insistance ». Le livre de Richa sur les églises florentines nous apprend également que les panneaux de Taddeo Gaddi dans la sacristie de Santa Croce (jadis attribués à Giotto) ont été souvent convoités: « Divers personnages, désireux de les acquérir, ayant proposé en échange de l'argent, des ornements ou quelque autre compensation somptueuse, les religieux, sagement, n'y ont jamais voulu consentir ».

Le premier étranger connu pour avoir collectionné des primitifs italiens fut Ignace Henri Hugford (1703-1778) dont Lanzi rappelle qu'« il eut la réputation d'être un très fin connaisseur de la main des peintres ». Nous savons qu'en 1767, il était en possession d'un Botticelli (le « Saint-Augustin » des Offices, donné alors à Filippo Lippi), d'un Filippino (le « Portrait d'homme », attribué à Masaccio) et de la « Thébaïde» considérée comme une œuvre de Starnina et rendue aujourd'hui à Fra Angelico.

Sa connaissance de la peinture valut à Hugford les éloges de Thomas Patch, anglais lui aussi, installé à Florence en 1755, qui n'est pas sans importance pour notre enquête, car il publia des gravures d'après les œuvres de Masaccio, de Ghiberti et de Spinello Aretino. Il s'intéressa particulièrement aux fresques de l'église du Carmine que l'on pensait alors être de Giotto. Il en détacha même des fragments qui sont aujourd'hui les uniques vestiges de cette œuvre. Si Patch ne témoigna pas d'une grande largeur de vues esthétiques (quand, par exemple, il parle de la « désagréable raideur des horribles spectres produits par les giottesques »), sa publication des fresques de Masaccio ne fut pas sans retentissement. Témoin une lettre d'Horace Walpole qui prétendait de ces gravures qu'elles pourraient faire avancer prodigieusement Reynolds. (Il ignorait seulement que Sir Joshua avait longuement étudié les originaux peu d'années auparavant.)

Il faut citer encore parmi les collectionneurs anglais de la fin du XVIII[e], Lord Ashburnham, qui possédait la plus importante collection privée de miniatures existant à l'époque; Frederick Harvey, qui séjourna maintes fois en Italie et y mourut en 1803; son ami le graveur londonien John Strange, « residente » de sa Majesté britannique auprès de la Sérénissime. Celui-ci avait réuni, avec l'aide du restaurateur G. M. Sasso « un grand nombre d'œuvres des anciens peintres vénitiens ». Lanzi signale un diptyque daté de 1412, dû à Francesco del Fiore, le père de Jacobello. Séroux d'Agincourt fait état d'œuvres de Jacopo Bellini, de Carlo Crivelli et du « Massacre des Innocents » de Girolamo Mocetto (aujourd'hui à la National Gallery). Mais c'est sans doute William Roscoe qui contribua le plus à diffuser en Angleterre le goût de la culture italienne. Il publia en 1795 une « Vie » de Laurent le Magnifique qui eut un grand succès et dont un chapitre est consacré aux artistes italiens de Cimabue à Michel-Ange. Sa lecture ne laisse guère deviner que l'auteur ait pu être un collectionneur averti, en un temps où la collection était un fait de culture et non un simple investissement pécuniaire. C'est essentiellement par les gravures de l'« Etruria pittrice » de Lastri qu'il semble avoir connu l'art italien primitif (il n'alla jamais en Italie!), et sa documen-

9

10

7 Emmanuel Zanfurnari: « La Sépulture de Saint Ephrem ». Pinacothèque du Vatican. Jacopo Facciolati, professeur à l'Université de Padoue, envoya ce tableau en 1754 à Mgr. Giuseppe Livizzani. Elle passait alors pour avoir été rapportée de Grèce par Squarcione, le maître de Mantegna.

8 Sano di Pietro: « Stigmatisation de Saint François ». Bois, 21 × 51 cm. Fragment de prédelle. Vers 1450. C'est l'un des tableaux de la collection Cacault, acquis par le Musée de Nantes en 1810.

9 Ugolino di Nerio: « Le Baiser de Juda ». 34,5 × 53 cm. Londres, National Gallery. Ce panneau de prédelle faisant partie d'un polyptyque placé jusqu'au XVI[e] siècle sur le maître-autel de Santa-Croce, à Florence. Relégué alors dans un dortoir, il fut acheté au XVIII[e] siècle par William Y. Ottley.

10 Giovanni Bellini: « Pietà ». Venise, Musée Correr. La collection réunie par Teodoro Correr à partir de 1779 ne comportait pas moins de 27 tableaux primitifs, parmi lesquels ce panneau de Bellini où figure toujours le monogramme apocryphe de Dürer.

tation ne dépasse pas celle qu'a pu lui apporter une lecture attentive de Vasari et de Baldinucci. Sans doute peut-on déceler une certaine intuition de son sujet dans ce passage touchant la « Madone Rucellai »: « L'artiste moderne qui considérerait cette peinture s'étonnerait peut-être qu'elle ait pu susciter un si grand enthousiasme. Mais son excellence est toute relative. Comparées à l'œuvre de Raphaël ou du Titien, de telles productions ne valent presque rien, mais relativement au temps de leur naissance, c'est avec raison qu'on les admire ». Il ne s'en conforme pas moins, peu après, à l'opinion de Baldinucci, selon laquelle les peintures de ce temps péchaient par « le dessin et le coloris, la douceur, l'art des raccourcis, la beauté du geste et des attitudes, ainsi que diverses autres finesses et vivacités sans quoi elles n'atteignent pas à l'imitation du vrai ». Ailleurs, il éreinte systématiquement le « Martyre de saint Sébastien » de Pollaiolo: « l'art était alors étranger à tout ce qui est grand et élevé; même la célèbre composition de Pollaiolo ne montre qu'un groupe trivial d'hommes à demi-nus, qui décochent leurs flèches sur un misérable comparse, lequel pourrait aussi bien prendre la

11

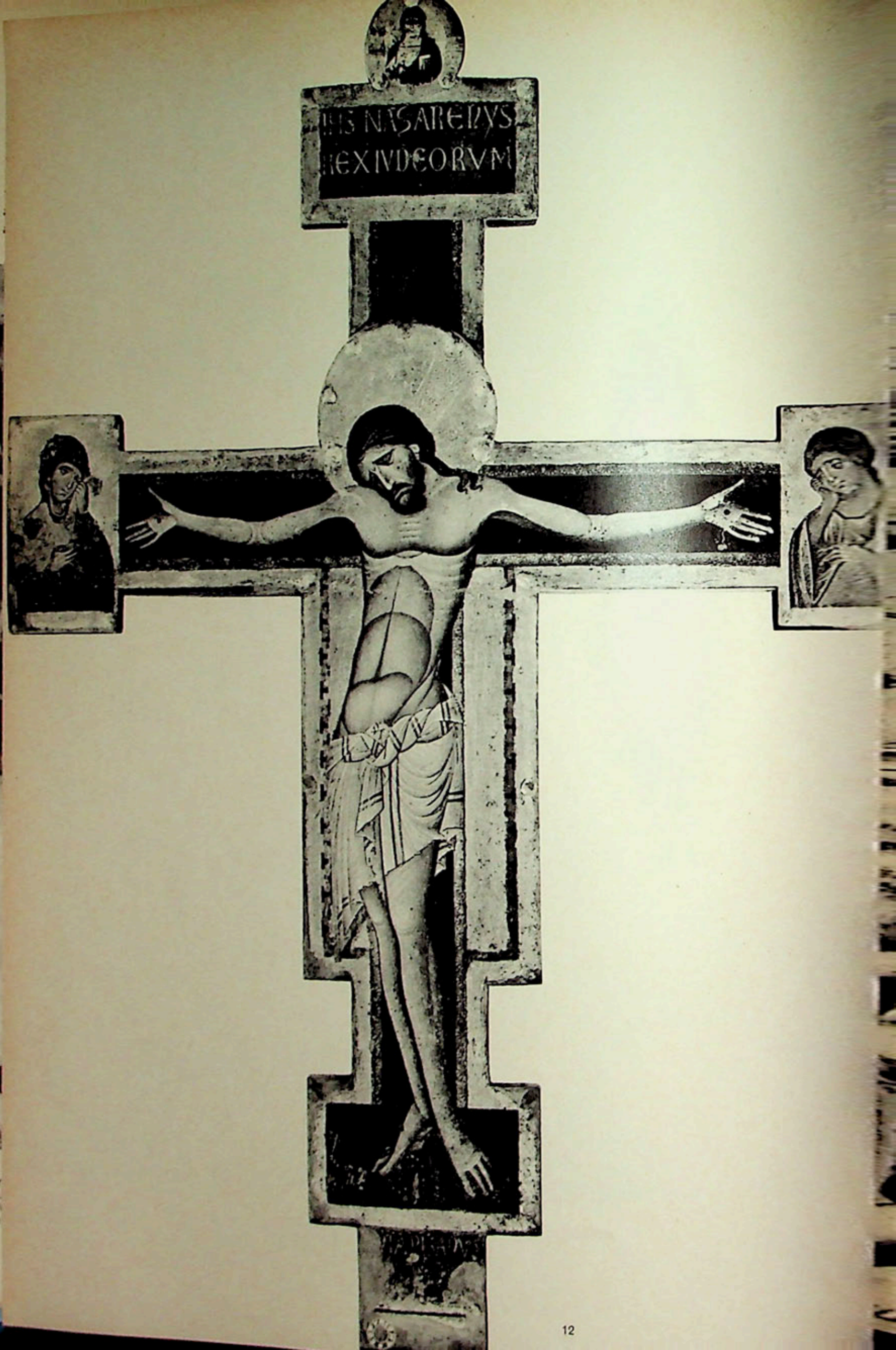
11 Ercole de' Roberti: «La Récolte de la manne». Panneau transposé sur toile. 29 × 63 cm. Londres, National Gallery. Conservé au début du XVIII[e] s. dans la collection Aldobrandini, puis Martelli, cette peinture fut acquise par le Cardinal Fesch et vendue à Rome en 1845.

place d'un de ses agresseurs et passer lui-même pour un assassin ». Mais Roscoe, avec une superbe inconséquence, dépasse préjugés théoriques et erreurs d'information lorsqu'il s'agit du choix de ses propres tableaux et réussit à former l'une des plus riches collections de son temps. A côté de la « Découverte de Jésus au temple », de Simone Martini (Liverpool, Walker Art Gallery), signée et datée de 1342, on y voyait les fragments de fresque déjà mentionnés de Spinello, détachés par Patch au Carmine ainsi que des tableaux de Catena et de Signorelli (attribués respectivement à Pérugin et Cima da Conegliano), de Bellini, de Pier Francesco Fiorentino, et une « Pietà » donnée au Pollaiolo le vilipendé, dans laquelle la critique moderne reconnaît un panneau de prédelle d'Ercole de' Roberti. Il ne faut donc pas s'étonner de l'éloge décerné par Waagen qui voyait en Roscoe « l'un des rares Anglais auxquels n'échappèrent pas les valeurs intellectuelles des œuvres d'art des XIV^e^ et XV^e^ siècles ».

Un autre de ces privilégiés fut, à coup sûr, William Young Ottley, qui réunit en Italie dans la dernière décennie du siècle, un très bel ensemble de primitifs, où figuraient Ugolino di

Giunta Pisano: Crucifix. Assise, église Notre-Dame des Anges. C'est à l'érudit pisan A. da Morrona qu'on doit la « redécouverte » de Giunta Pisano. C'est lui également qui retrouva ce crucifix en 1780. L'œuvre attira l'attention de W. Y. Ottley, qui en fit un dessin. ►

Girolamo Mocetto: « Le Massacre des Innocents ». Détail. Londres, National Gallery. Cette peinture est l'une des œuvres vénitiennes réunies entre 1773 et 1788 par John Strange, résident britannique auprès de la République de Venise. ►



12

14

15

Nerio, le Maître de San Pietro a Ovile, « Maso » (pour Simone Martini), don Silvestro Camaldolese, Gentile da Fabriano, Botticelli, Pesellino, etc... Sa curiosité pour l'art médiéval italien est encore attestée par ses dessins, dont il publia plusieurs recueils, d'après les fresques de Florence, d'Orvieto et d'Assise. Si les Anglais sont alors les principaux collectionneurs, ils ne sont pas les seuls. Les guerres napoléoniennes bouleversèrent les instituts religieux de la péninsule et jetèrent sur le marché quantité de tableaux à des prix dérisoires; c'est alors que des fonctionnaires de la République puis de l'Empire, entreprirent de constituer de fabuleuses collections (sans parler des peintures exportées par réquisitions).

François Cacault (1742-1805), ministre plénipotentiaire près le Saint-Siège, mit « une espèce de passion » à acquérir des tableaux et s'en fit aisément une immense collection, passée en partie au Musée de Nantes. Dans cet ensemble, les primitifs ne manquaient pas; on y trouvait notamment la « Stigmatisation de Saint François », de Sano di Pietro, une « Vierge à l'Enfant » de Bernardo Daddi, le « Saint Nicolas » de Cosme Tura, un « Saint Jean » de Cenni di Francesco.

Quant au secrétaire de légation Artaud de Montor, il se spécialisa dans les œuvres peu coûteuses, tout comme Lodoli cinquante ans auparavant. Il publia d'ailleurs le catalogue de sa « Curieuse et intéressante collection de peintures antérieures au siècle de Raphaël », ce qui contribua certainement à attirer sur elle une célébrité quelque peu disproportionnée à son interêt. « Avec du zèle, des soins infinis et de la patience », il avait réussi à rassembler 108 tableaux qu'il attribua à 38 peintres, parmi lesquels Cimabue, Giotto, Simone Martini, Masolino, Masaccio, etc..., dont il disait qu'« ils ont produit, pour leur temps, des ouvrages plus beaux que beaucoup de ceux des grands maîtres du seizième... »

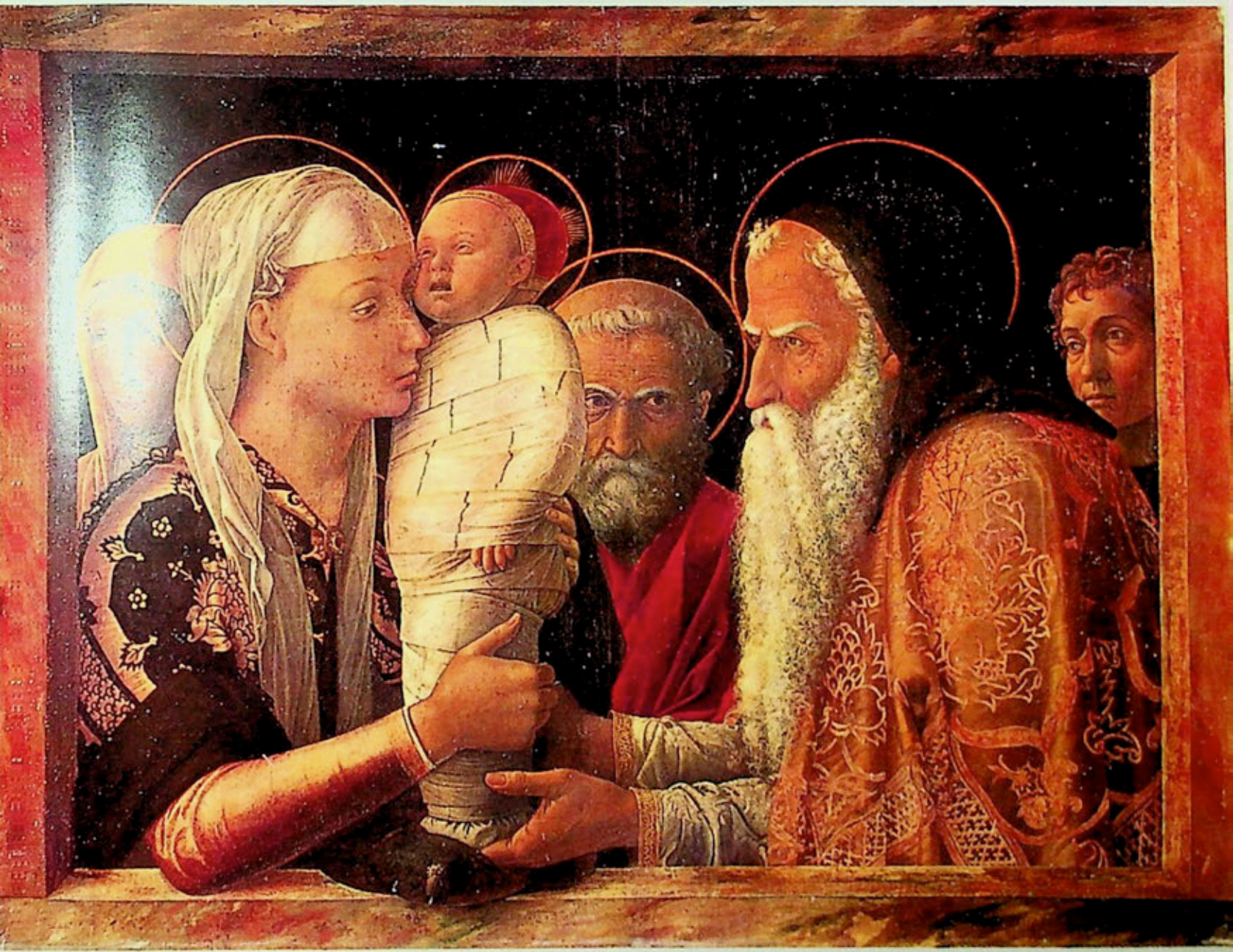
Bien plus importante, me semble-t-il, fut la collection réunie par le successeur de François Cacault, le Cardinal Fesch, qui passa après sa mort au Musée d'Ajaccio (voir L'Œil, n° 34). Il faut citer également l'architecte Dufourny, le peintre Jean-Baptiste Wicar et, surtout, celui qui fut leur précurseur, Séroux d'Agincourt. Premier historien de l'art médiéval, il séjourna à Rome à partir de 1782, contribua à familiariser l'Europe avec le Moyen-Age en répandant le résultat des recherches italiennes du demi-siècle précédent et favorisa le goût pour la peinture primitive par son influence sur les jeunes peintres qui visitaient Rome au déclin du siècle: David, Wicar, Humbert de Superville, Flaxman... Gœthe lui-même alla voir ses « très intéressantes collections » qui montraient, selon lui, « comment l'esprit humain est demeuré actif jusque dans les périodes les plus obscures et confuses ». Pour autant qu'on puisse le savoir, elles comprenaient surtout des icônes byzantines, des ivoires, des inscriptions paléochrétiennes, mais on y trouvait aussi, avec des tableaux du Quattrocento (notamment « le Bienheureux Giacomo della Marca », signé de Crivelli et daté de 1477, aujourd'hui au Louvre), des œuvres du Trecento comme le retable de Barnaba da Modena, signé et daté de 1374, conservé à la National Gallery de Londres.

A la fin du siècle, les amateurs d'antiquités médiévales ne manquaient certes pas à Rome: il est tout à fait révélateur que le prix des sculptures de « basse époque » ait alors monté au point de susciter toute une activité de faussaires. Plus généralement, le goût de collectionner des œuvres primitives se répand en Italie dans les trente dernières années du siècle, où l'on voit se constituer des ensembles nullement négligeables.

C'est ainsi que le cardinal Zelada, préfet des études du Collège et du séminaire romain, fit de l'appartement des bibliothécaires du Vatican un « emporium de science et d'art ». Sa collection renfermait notamment un « Saint Antoine abbé » byzantin, un triptyque de la fin du XIV[e] siècle (Suite page 66.)

14 Le Pérugin: « Saint Antoine et Saint Sébastien ». Bois. 74×50 cm. Fragment. Musée de Nantes. Ce panneau faisait partie de la collection de François Cacault, que sa carrière diplomatique fixa en Italie à partir de 1765, et dont les tableaux, pour la plupart, entrèrent au Musée de Nantes en 1810.

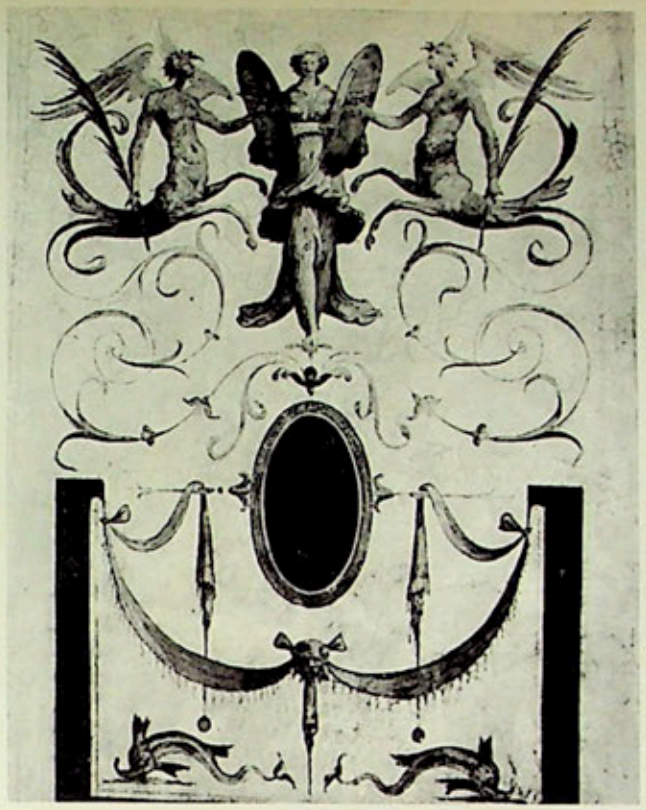
15 Botticelli « La Nativité Mystique ». Toile. 108×75 cm. Londres, National Gallery. C'est l'un des tableaux de la remarquable collection réunie entre 1791 et 1801 par William Young Ottley, qui publia en outre d'intéressants recueils de dessins exécutés d'après de nombreuses peintures et sculptures italiennes primitives.



16

16 Andrea Mantegna « La Circoncision », Musée de Berlin. Au XVIII[e] siècle, cette peinture était à Padoue dans la famille Gradenigo qui possédait également le « Saint Sébastien » aujourd'hui à la Ca' d'Oro.

17 Fra Angelico: « La Thébaïde ». Détail. Florence, Musée des Offices. Henri Hugford, le premier collectionneur anglais connu pour avoir recherché les œuvres des primitifs italiens, possédait dès 1767 cette composition attribuée successivement à Starnina et à Pietro Lorenzetti. Le panneau est considérée aujourd'hui comme une œuvre de jeunesse de Fra Angelico. ►



Le couloir pompéien du Château Saint-Ange

par Martin Schulz van Treeck Photographies Marc Lavrillier

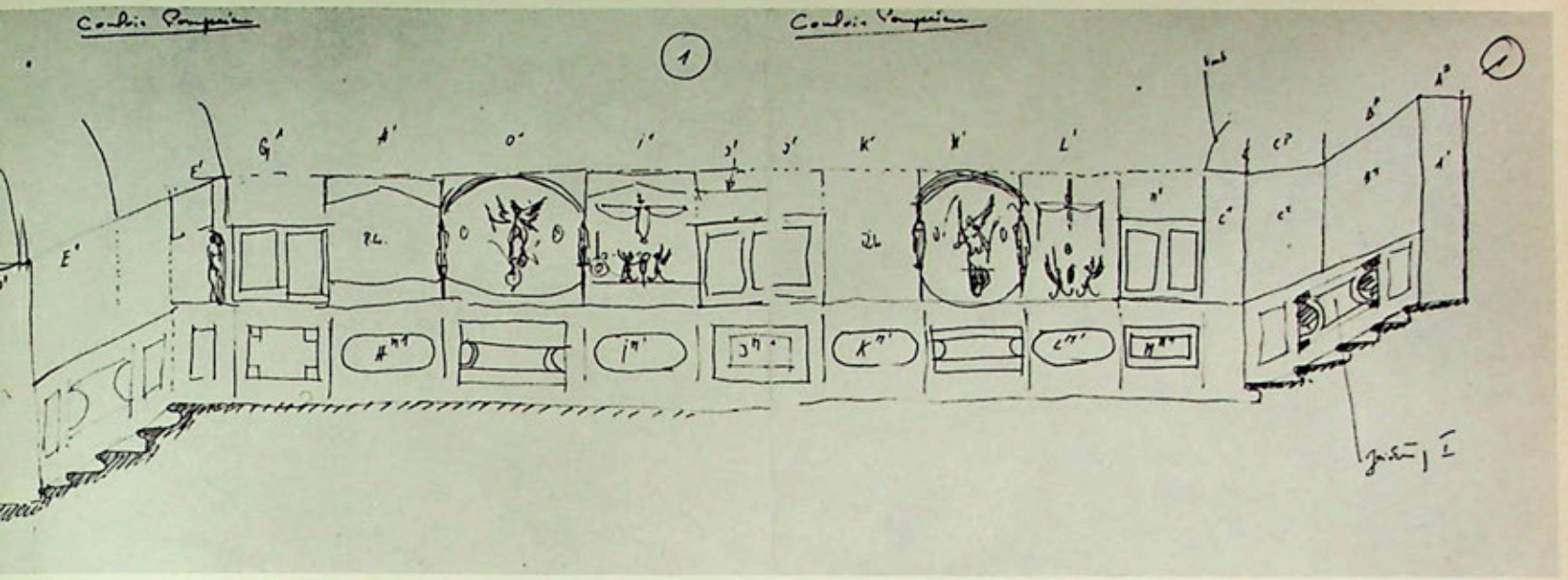
C'est à Rome au début du XVI[e] siècle que la Renaissance connaît son apogée. Mais cette période d'épanouissement est traversée déjà de remous et de courants nouveaux. L'idéal d'harmonie et d'équilibre poursuivi par les humanistes du XV[e] siècle est dépassé par des aspirations et des inquiétudes différentes. Aux bouleversements politiques et religieux correspond, dans le domaine social et culturel, un climat de crise et de tension qui est finalement une caractéristique essentielle de cette

Page ci-contre, détail du plafond vers la bibliothèque (Bp sur le croquis 1, p. 19).

Ci-dessus, panneau d'ornement sur le mur opposé aux fenêtres (A^2 sur le croquis 2).

Ci-contre, médaillon à la partie inférieure du mur (Hn^2 sur le croquis 2).

Page 18, décor de l'extrémité du couloir, vers la salle de Paul III (F^1 sur le croquis 1).



Croquis montrant la répartition du décor, du côté des fenêtres.

époque. L'éclat de la cour pontificale, les ambitions d'Alexandre VI et de ses successeurs dans le domaine des arts, le mécénat des cardinaux, sont en quelque sorte une revanche sur les difficultés extérieures, les reculs et les échecs subis alors par l'Eglise.

Le mausolée d'Adrien, achevé en 139 après J.C., devenu le Château Saint-Ange à la suite d'une intervention miraculeuse de saint Michel, avait été, pendant tout le Moyen Age, l'enjeu des luttes entre les papes, les antipapes, les féodaux et l'Empire. Transformé successivement en forteresse, en prison et en caserne, il connaîtra au XVI• siècle une nouvelle métamorphose.

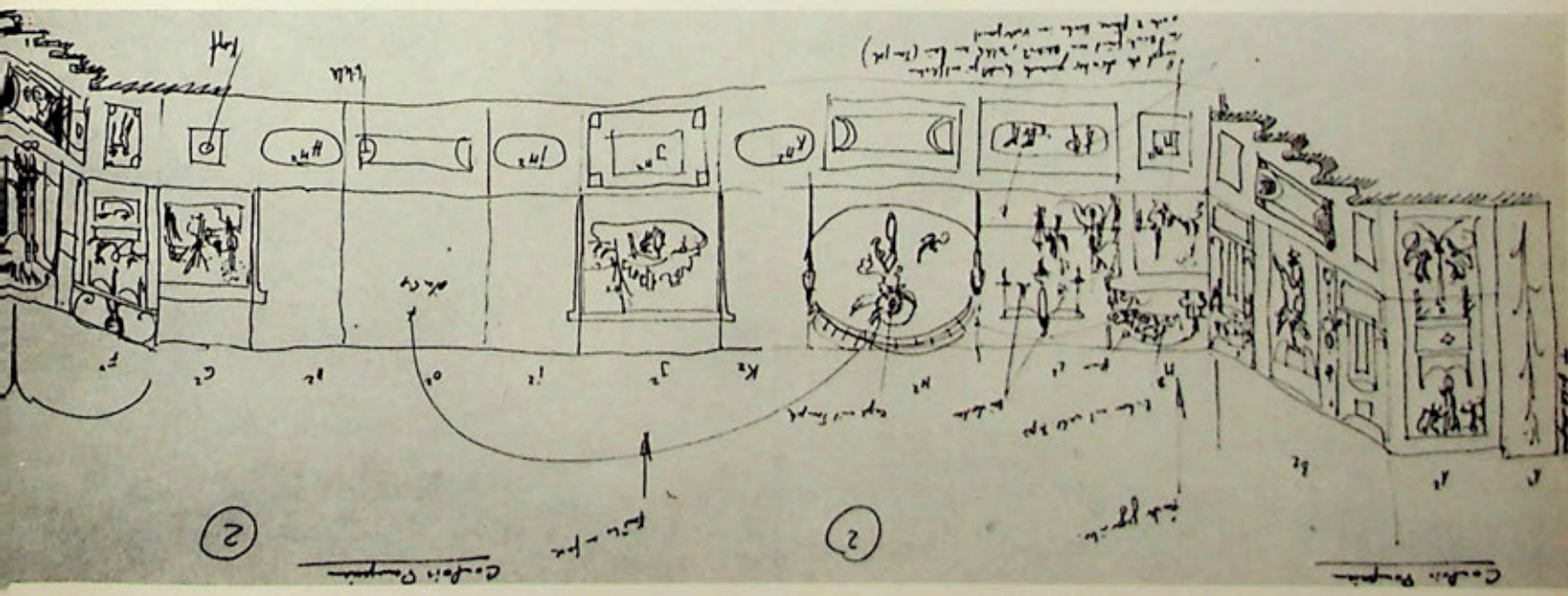
Le goût du luxe, du confort, dont témoignent les travaux effectués alors, rompt avec l'austérité qu'avaient conservée jusque-là les résidences pontificales. Giovanni da Udine, Perin del Vaga, Raffaelo da Montelupo, Polidoro da Caravaggio, Luzzio Luzi, Giulio Romano, Sermonetta et d'autres, répandent sur les murs dans la Salle d'Amour et Psyché, d'Apollon, de Persée, dans la Bibliothèque, la Salle de Paul III ou les Bains de Clément VII, des décors ouverts au libre caprice, aux inépuisables ressources de la mythologie et de l'Antiquité païenne. Ils utilisent avec une intarissable fantaisie le décor de « grotesque » qui, depuis la découverte en 1493 de la « Maison d'Or » de Néron sur l'Esquilin, avait déjà connu, avec Raphaël et Giovanni da Udine, une magistrale « résurrection » aux Loges du Vatican.

Dans le couloir qui relie la Bibliothèque à la Salle de Paul III, cette « manière » de décorer trouve une expression particulièrement originale: le grotesque n'est plus un motif d'encadrement, un ornement soumis à son contexte. Il remplit toute la surface. Il est devenu autonome et se suffit à lui-même. Il est désormais l'élément essentiel du décor.

On ne sait à quel artiste il faut attribuer cette réalisation étonnante. Perin del Vaga avait été chargé de la Salle de Paul III, de la Salle d'Amour et Psyché et de celle de Persée, tandis que la bibliothèque et ses annexes étaient confiées à Luzzio Luzi (peut-être un parent de Pietro Luzi dit Morto da Feltre?). Mais rien ne permet, à l'heure actuelle de préciser les noms des artistes auxquels nous devons le couloir lui-même.

Dans cet étroit passage, large à peine de 1 m. 50, trois petites fenêtres répandent une pâle lumière sur un monde de turbulence et de fantaisie où les amours se balancent à l'extrémité des tiges fleuries, où des tonnelles de verdure abritent des êtres fabuleux en perpétuelles métamorphoses. Des constructions fragiles et illusoires créent des perspectives surprenantes, où les armes, les boucliers, les lambrequins bouillonnants, les guirlandes nouées d'arabesques fantastiques sont suspendus librement dans un espace imaginaire. Des cariatides impassibles contemplent cette exubérance. Les chimères et les dauphins

Croquis inversé du mur opposé aux fenêtres.



Génies ailés sur les deux murs opposés (O^1 et O^2 dans les croquis).

déroulent les méandres de leurs queues terminées en flammèches dansantes. Un jeu de poutrelles, d'arcatures et de pilastres crée un rythme qui reste latent, une ordonnance fluide et insaisissable dans la succession des allégories, des paysages, des scènes mythologiques.

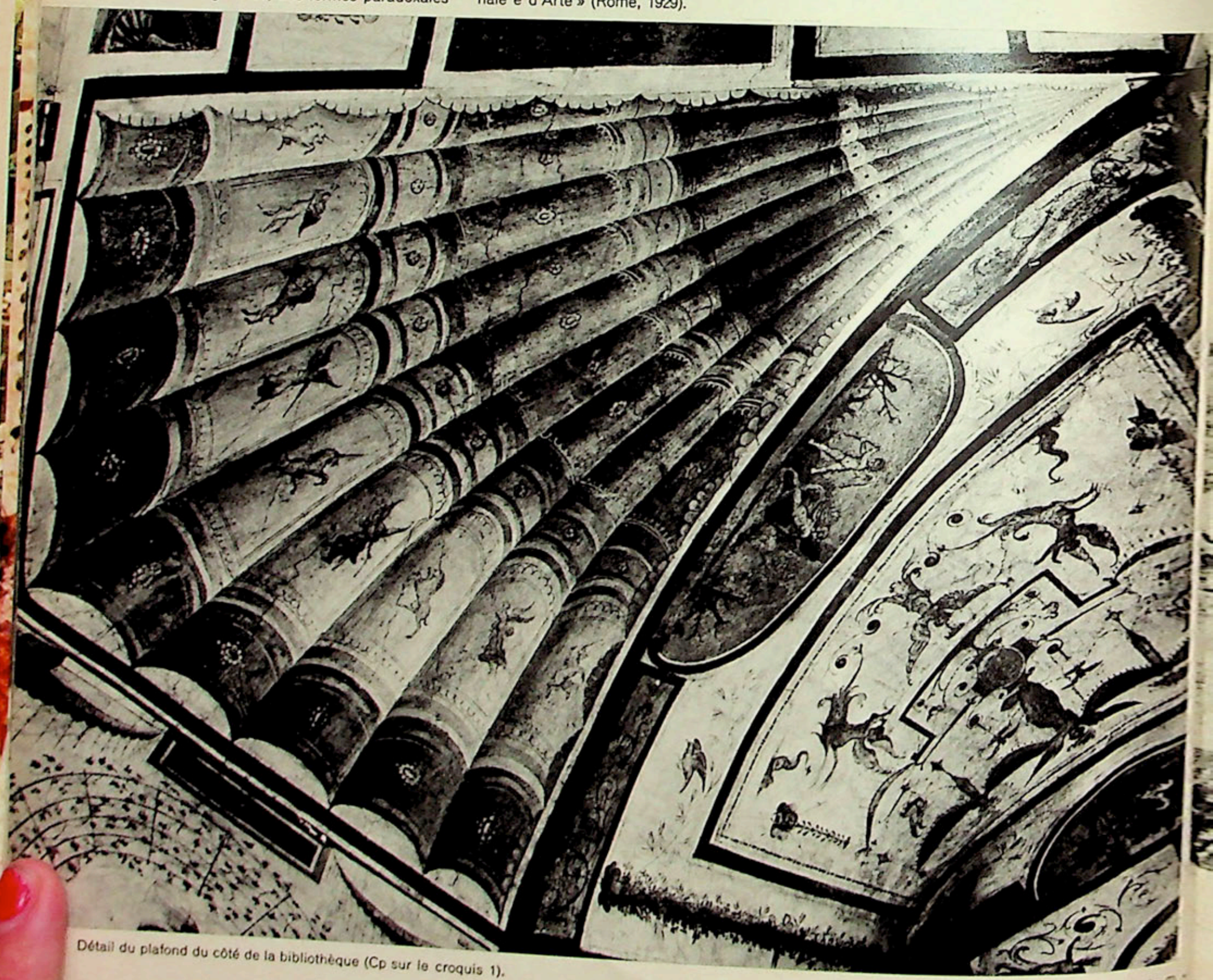
L'inspiration des motifs antiques est plus directe ici que partout ailleurs. Les rapports avec le 4e style de Pompéi, (qui ont valu son nom au couloir) sont manifestes. Mais il ne faut pas oublier qu'à cette époque, Herculanum et Pompéi étaient encore enfouis sous les laves. La « Domus Aurea » qui présente les mêmes caractéristiques, n'était pas entièrement dégagée. Si d'autres vestiges de peintures antiques aujourd'hui disparus, existaient sans doute au XVIe siècle, on peut penser pourtant que certains motifs, parmi ceux qui nous semblent les plus « pompéiens », constituent en réalité une « rencontre » entre les artistes du XVIe et leurs modèles romains, dont ils sont pénétrés au point de pouvoir à leur tour « réinventer » les mêmes thèmes.

Les couleurs franches et parfois heurtées, les motifs les plus hétérogènes, couvrent des surfaces irrégulières, des formes paradoxales et composent finalement une harmonie parfaite, un ensemble profondément unifié.

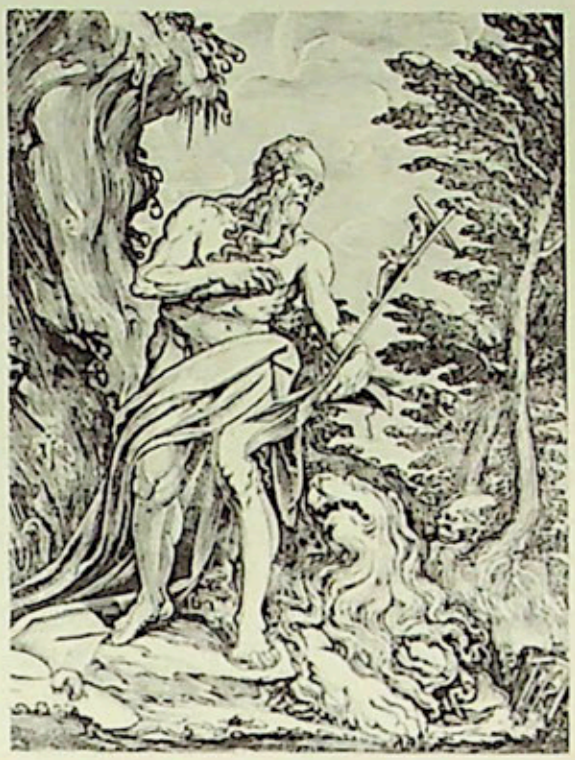
Mais tandis que ces décors fastueux, créés pour l'enchantement des yeux et de l'esprit, viennent embellir une partie du Château Saint-Ange, les souterrains abritent toujours les plus affreuses prisons d'Italie. Les fêtes somptueuses n'ont pas aboli les tortures. Et cette coïncidence du merveilleux et de l'horrible, cette destinée multiforme faite de contrastes aigus, c'est l'ambiguïté même du grotesque, dont le buste ailé de chimère se prolonge en formes monstrueuses et se développe hors de toute logique, sans être soumis à aucune règle, en une image sans cesse fuyante et insaisissable.

Si vous voulez en savoir davantage

Martin Schulz van Treeck prépare un ouvrage sur les grotesques. Vous pouvez lire dès maintenant « Ornament-Grotheske » de Friedrich Piel (Ed. Welter de Gruyter, Berlin, 1962) et, sur le Château Saint-Ange, le livre de Mariano Borgatti, « Il Mausoleo d'Adriano e Castello Sant'Angelo in Roma. Museo Nazionale e d'Arte » (Rome, 1929).



Détail du plafond du côté de la bibliothèque (Cp sur le croquis 1).



« Saint Jérôme », bois grave

« Ecce Homo », bois gravé

Giuseppe Scolari

par Henri Zerner

Seule une longue habitude des conventions de l'art figuratif nous permet de reconnaître, à droite de « Saint Georges », un rocher et derrière lui un ciel. Point de végétation, point de détail, rien que des formes vagues et mouvantes, comme un décor expressionniste abstrait qui crée l'ambiance de la scène. Le groupe du saint et de son cheval, dans un bouillonnement de plumes, de queue, et de draperie emplit presque tout l'espace. Il est comme retenu en l'air par un grand coup de lumière qui tombe sur le poitrail du cheval, et va s'abattre pesamment et lentement sur le dragon qui, en opposition aux formes larges du groupe principal, est fait d'un éclatement de blancs et de noirs petits et aigus. Le visage du saint est angoissé. Malgré l'emphase, le tout fait une impression puissante et intensément dramatique par l'homogénéité du style et par la vigueur exceptionnelle de l'exécution.

Giuseppe Scolari, l'auteur de cette belle planche, est presque un inconnu. On sait, par les auteurs anciens, qu'il était peintre et élève de Maganza, mais cet aspect de son art est entièrement obscur. Ses bois gravés, à cause peut-être de leur extrême rareté, sont restés dans l'oubli. Mary Pittaluga dans le seul livre d'ensemble sur la gravure italienne du XVI[e] siècle, lui consacre quelques phrases et lui reconnaît quelque originalité, mais ne reproduit rien de lui. Même les listes qu'on donne de ses planches sont incomplètes. Notre Cabinet des estampes conserve huit feuilles originales, et il ne lui manque qu'un « Saint Ambroise » décrit par Passavant, mais cet ensemble exceptionnel est dispersé dans le grand œuvre de Titien.

Scolari manie la technique du bois gravé d'une manière très personnelle et exceptionnelle. La première en date de ses planches est sûrement, comme le pensait Bassegio, le « Christ de Pitié » (voir page 25). Le sujet, dans sa frontalité, reste proche des modèles de Titien. Quelque maladresse trahit un manque d'expérience technique. Pourtant la manière de Scolari est déjà caractéristique, et on sent la même main qui a gravé les autres bois. Les xylographes vénitiens dégageaient soigneusement le trait au canif et se servaient abondamment des hachures croisées. Au contraire, on dirait que Scolari se sert du

« Ecce Homo », bois gravé

« Enlèvement de Proserpine », bois gravé

« Christ de Pitié », bois gravé.

burin et de la gouge. Il commence par dessiner en blanc sur noir (le bord de la draperie à droite est traité en tailles blanches sur fond noir), puis il continue à évider le bois afin de faire apparaître des zones plus claires et éviter l'effet de négatif. Mais le noir domine la planche et on y sent un effort trop évident.

Même lorsqu'il a maîtrisé la technique du bois gravé, Scolari procède toujours de la même façon qui permet à l'artiste une spontanéité d'expression graphique que le xylographe ne connaît pas en général. Voyez, par exemple, comme l'outil court librement dans le bois dans les parties rocheuses du « Saint Georges » ou du « Saint Jérôme ». Nous avons là des estampes originales au sens fort du terme, où le maniement de la technique joue un rôle dans l'expression artistique. Ce facteur est particulièrement sensible si l'on compare la « Mise au Tombeau » gravée par Scolari lui-même avec un bois gravé en clair obscur par Andrea Andreani d'après la même composition. Cette planche est exécutée avec beaucoup de soin et d'habileté, mais à côté de la gravure originale, elle paraît étrangement terne. Les accessoires, les éléments végétaux ont perdu leur valeur décorative. L'exécution d'Andreani introduit dans les personnages des mollesses, des incompréhensions qui rendent le tout un peu absurde. Au contraire, dans l'« Ecce Homo », malgré un reste d'inexpérience technique, on sent la main de l'artiste pousser librement l'outil à travers le bois.

On ne sait pas quand Scolari a gravé, mais il est bien probable que ses planches viennent à la suite du renouveau du bois gravé à Venise exercé par Domenico delle Greche et surtout par Niccolo Boldrini sous l'influence de Titien. Les environs de 1570 ou de 1580 conviendraient assez bien. Scolari emprunte à la technique de ces prédécesseurs immédiats, mais c'est un artiste bien différent. Domenico delle Greche et Boldrini ne sont que d'admirables interprètes traduisant plus ou moins fidèlement l'art de Titien. Boldrini l'entraîne dans un maniérisme bassanesque, mais sans grande originalité. La contribution de Boldrini et de Domenico fut de ranimer le bois gravé et de créer un genre un peu intermédiaire entre les grands bois de la première moitié du siècle, dont l'intérêt est artistique plutôt qu'iconologique — tels sont les bois de Domenico Campagnola ou les clairs-obscurs — et les bois d'imagerie populaire.

Le choix des sujets de Scolari montre bien ce rapprochement du bois gravé artistique avec l'imagerie pieuse. Sur neuf planches connues, il y en a une seule de sujet profane; en revanche, il y a trois figures de saints dont deux, saint Jérôme et saint Georges, sont des plus populaires, et pas moins de cinq planches sur la Passion. Il est pourtant remarquable qu'on n'ait conservé aucun sujet touchant au culte de la Vierge. Les planches de Scolari expriment les aspects douloureux et passionnés du christianisme populaire, mais pas son côté doux et tendre.

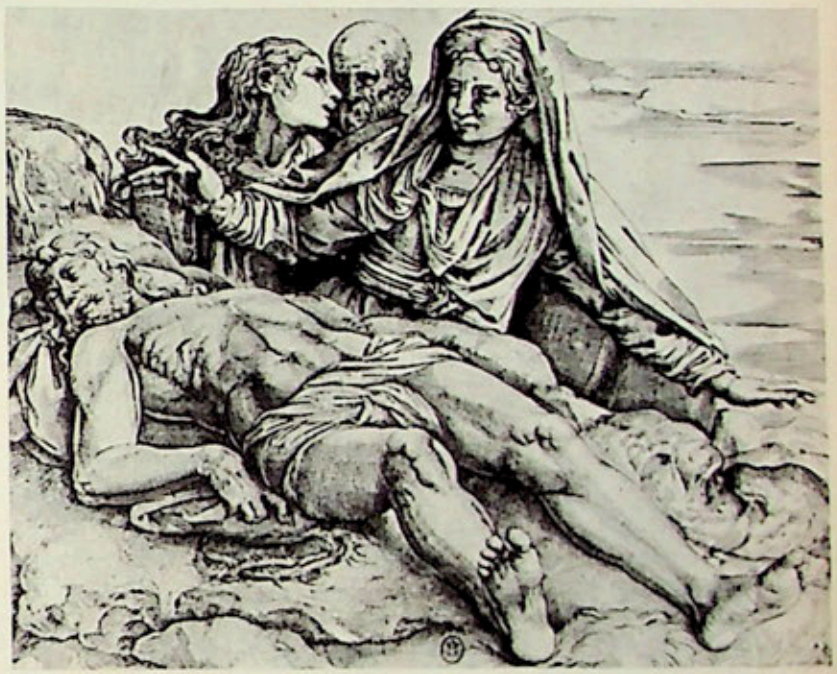
Saint Jérôme au désert est un des thèmes favoris des peintres vénitiens de la Renaissance. Quel sujet se prêtait mieux à exprimer le nouveau rapport qu'ils avaient introduit dans l'art, entre la figure et le paysage, entre l'homme et la nature? Scolari nous montre un développement inattendu de ce thème. Le saint debout remplit toute la page

et c'est à peine si un paysage l'entoure. Il faut beaucoup de bonne volonté pour reconnaître à gauche un rocher dont pend quelque végétation. Les arbres de droite conservent un minimum de naturalisme, mais un crâne placé entre leurs deux troncs abolit toute possibilité de perspective; les troncs sont réduits à la taille d'un bras d'homme, et les arbres aussi perdent toute réalité. Quelques accessoires complètent le décor, le sablier, le chapeau de cardinal, la crinière opulente du lion; mais se rend-on seulement compte que c'est un chapeau, ou un lion, avec sa tête entièrement renversée vers le saint? Saint Jérôme, corpulent et musculeux, se dresse dans un mouvement pivotant au milieu de ces éléments de décor, arbitrairement disposés comme sur une toile de fond et presque abstraits. Non pas extatique, mais colossale, cette figure de vieil homme avec sa jambe gauche étrangement traitée en écorché, c'est l'image, surprenante et belle, de la puissance physique plutôt que de la méditation.

L'intensité de « Saint Georges » se retrouve dans les sujets de la Passion, surtout dans les deux derniers en date: la « Pietà » et le « Christ mort soutenu par un ange ». Le personnage de la Vierge n'est qu'un grand manteau; son visage est dans l'ombre. Celui du Christ ne se voit pas non plus. La force de l'image vient en partie du raccourci dramatique du corps du Christ, mais surtout de l'audace avec laquelle l'artiste a entièrement rempli la feuille des deux personnages; la figure monumentale de la vierge domine la composition et fait presque éclater le cadre. Le traitement iconographique est traditionnel et c'est la violence des formes qui lui donne son contenu expressif particulier. Il n'est pour s'en rendre compte que de comparer la planche de Scolari avec la gravure de même sujet par Battista Franco. Dans le « Christ mort soutenu par un ange », le problème presque insoluble de la représentation du visage divin est aussi éludé par le renversement de la tête en arrière. Le corps est traité selon le même michelangélisme harassé que celui de « Saint Jérôme », mais ici l'ange apporte un élément nouveau. Son visage, en un violent raccourci de bas en haut, exprime la douleur et l'effort. La composition, très habilement agencée, unit les deux figures dans un mouvement d'ensemble large et puissant. La draperie de l'ange accentue son mouvement positif, tandis que celle du Christ, en bas, insiste sur l'inertie et la pesanteur du corps sans vie. Les vastes ailes donnent à l'ange un fort accent diagonal qui se heurte au cadre. La lumière crue du couvercle du tombeau pénètre dans la composition comme un coin. L'ensemble est puissamment unifié par la lumière. Il y a là une vigueur dans le style, une unité d'expression non pas raffinée mais très efficace qui fait penser aux effets de la Contre-Réforme et où l'on peut voir comme une anticipation du baroque berninesque.

Il faut faire une place à part à l'« Enlèvement de Proserpine ». Ce n'est pas seulement l'unique planche profane de Scolari, c'est aussi celle dont la composition est la plus complexe. Elle se présente dans l'ensemble comme un grand mouvement diagonal, traversant la planche du coin en haut à gauche, jusqu'à celui d'en bas à droite, mouvement puissant et violemment contrarié qui semble le fond même du sujet traité. Comme « Saint Georges »,

Battiste Franco: « Pietà », gravure au burin



G. Scolari: « Pietà », bois gravé

G. Scolari: « Mise au Tombeau », bois gravé

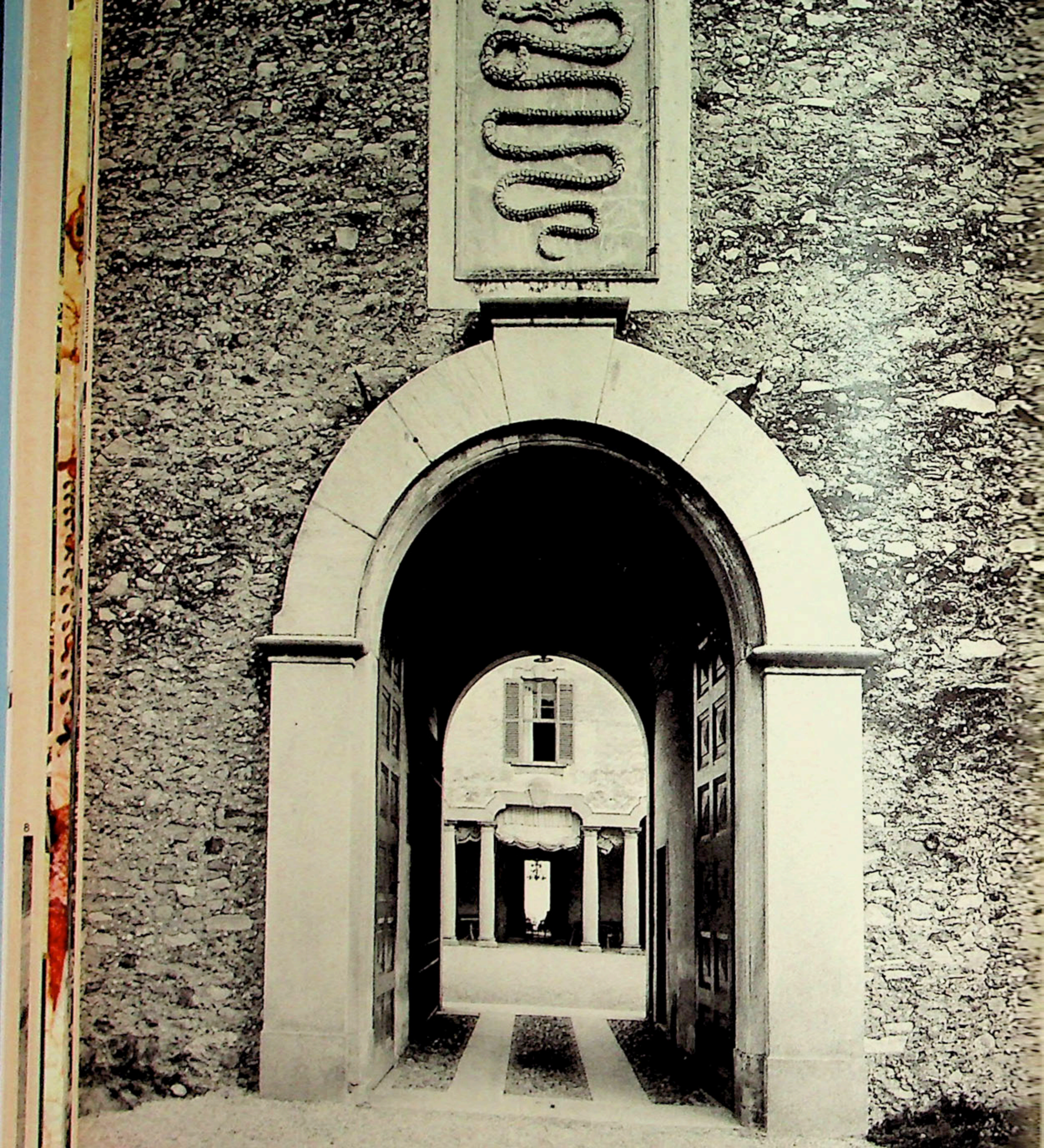
D'après G. Scolari: « Mise au Tombeau »,
camaïeu à trois planches publié par Andrea Andreani

cet « Enlèvement » est l'image d'une lutte, de l'opposition dynamique de deux forces très inégales. Tous les personnages — les chevaux n'étant pas les moindres — sont solidement enchaînés les uns aux autres. Rejetés tout en haut et à gauche, les deux héros forment un groupe agité, mais maintenu en équilibre dans une composition en étoile qui se dessine sur un « ciel à volonté ». Malgré cet équilibre de leurs forces propres, les deux personnages sont précipités vers le bas à gauche par la masse puissante des chevaux qui se jettent dans le bouillonnement de ce qui doit être la mer. La ligne de force principale est indiquée sans ambiguïté par le manche du trident, seule ligne droite sur toute la feuille. D'ailleurs, c'est la seule action des formes mouvantes les unes sur les autres dans l'enchaînement de la composition qui crée l'effet, et non une vraisemblance mécanique. Le cheval de droite, par exemple, qui contribue le plus au mouvement d'ensemble, ne semble pas vraiment attelé au char, en tout cas il ne le tire pas. Scolari ne s'est pas attardé à la description des beautés de la femme en détresse. Le corps de Proserpine est presque tout dans l'ombre, sa poitrine à peine indiquée. Aucun visage n'est bien visible, afin de ne pas distraire l'attention. Le lieu de l'action est indiqué aussi sommairement que possible: en haut un ciel, en bas quelque chose comme un rivage rocheux; aucune description de l'espace autre que celle des masses en mouvement du sujet principal. Tout concourt à la concentration de l'effet. Cette planche vraiment admirable met en relief tous les éléments de l'art de Scolari et sa synthèse stylistique originale, version exceptionnellement dynamique du maniériste qui annonce les grandes transformations à venir.

Luigi Coletti, dans un article fondamental (« Convivium » 1941) a décrit comment la « crise maniériste » avait atteint Venise. Elle a eu de la peine à marquer Venise même où Titien était tout-puissant. Le passage de Vasari et le séjour de Giuseppe Salviati y eurent peu d'effets. Mais les formes romaines et florentines se sont répandues facilement dans les provinces de la République. Vérone et Vicence ont été particulièrement marquées par l'art voisin de Mantoue. Dans ce cadre général on connaît surtout l'œuvre des grands artistes qui ont brillamment résolu la crise en termes originaux: A Venise même il n'y avait guère de place que pour Tintoret, puis pour Palma le Jeune, et pour Schiavone qui occupe une place à part. Dans les provinces, Torbido et Véronèse n'étaient pas seuls, mais des artistes de moindre importance on ne connaît guère que des tableaux sales et endommagés qu'une longue période de mépris a jetés dans un oubli total. Même de Paul Farinati on ne met encore en valeur que les œuvres qui se rapprochent le plus de Véronèse. Les bois originaux de Scolari apportent une note nouvelle et significative dans l'art de la Vénétie à la fin du XVI[e] siècle.

Ce qui frappe, c'est que Scolari doit assez peu aux grands artistes maniéristes de la Vénétie, à Tintoret ou à Véronèse. Il refuse leurs grands espaces et leurs perspectives fuyantes. L'art de Titien a dû être son point de départ, mais il s'en écarte radicalement. Il a peut-être pris quelque chose à Savoldo et sûrement à Battista Franco; peut-être aussi dans l'œuvre bien mal connue du Véronais Angelo del Moro, ou dans l'école de Crémone. (Suite p. 67.)

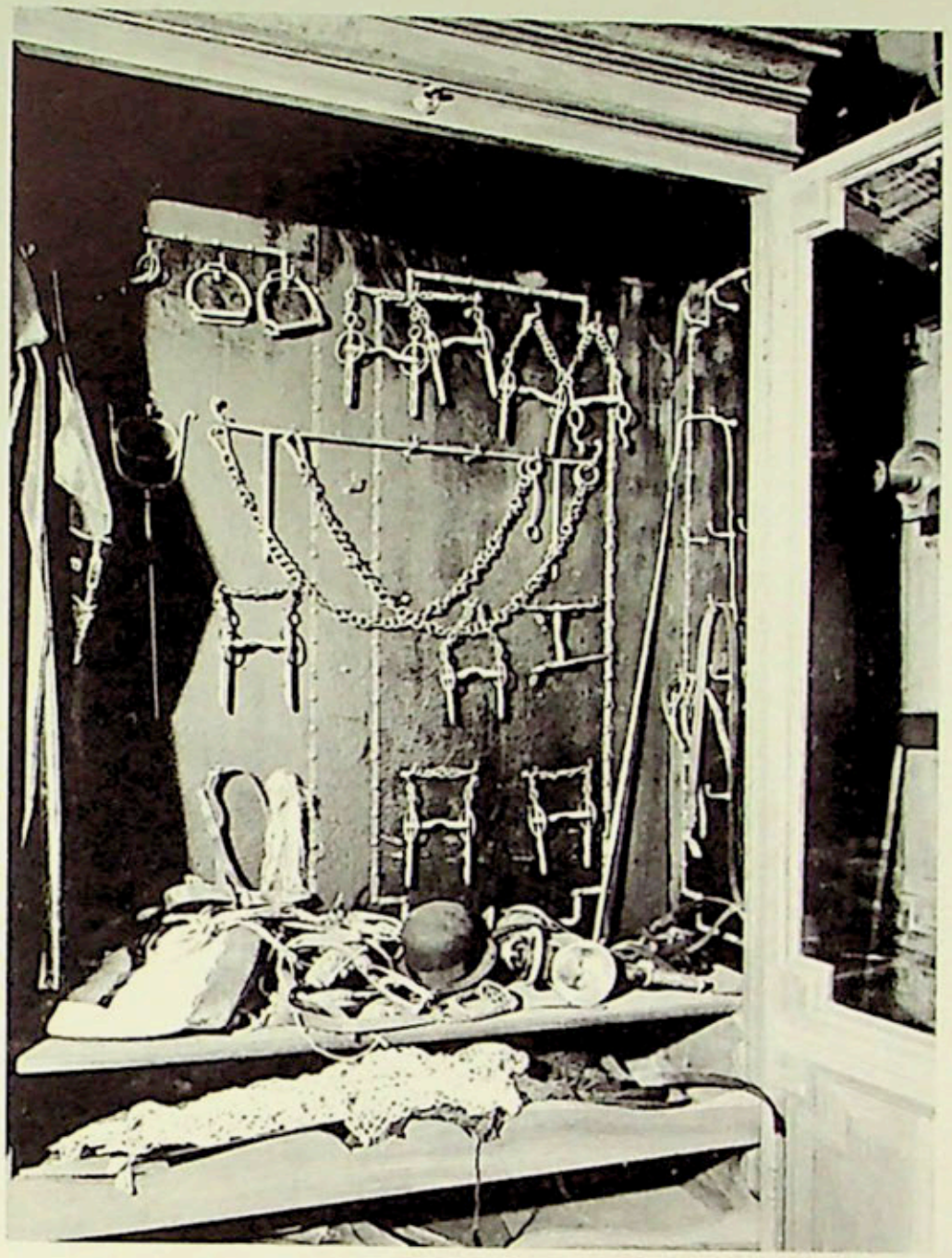
« Le Christ mort soutenu par un ange », bois g

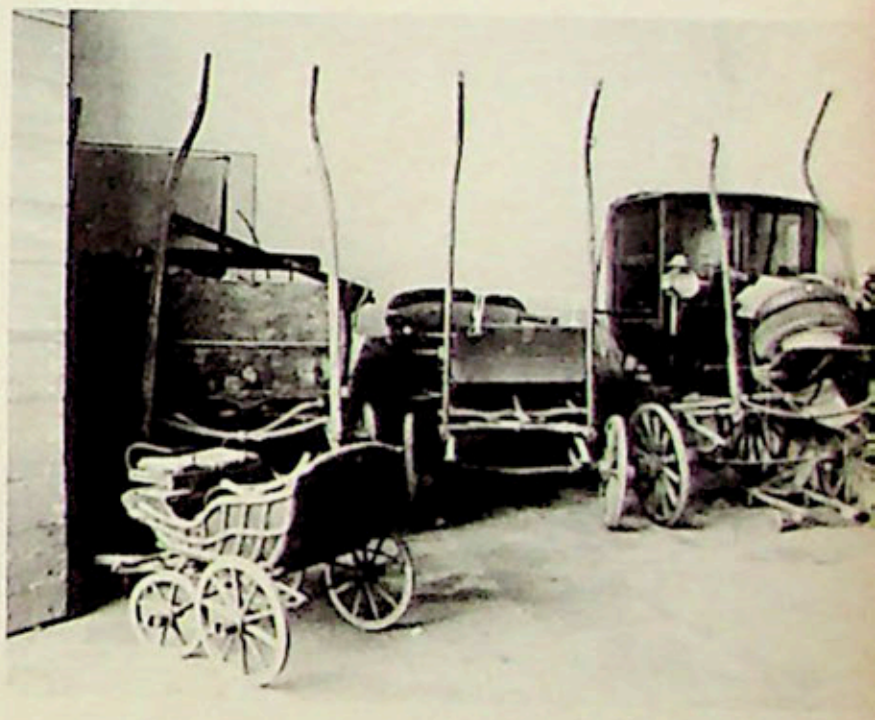


Un château en Lombardie

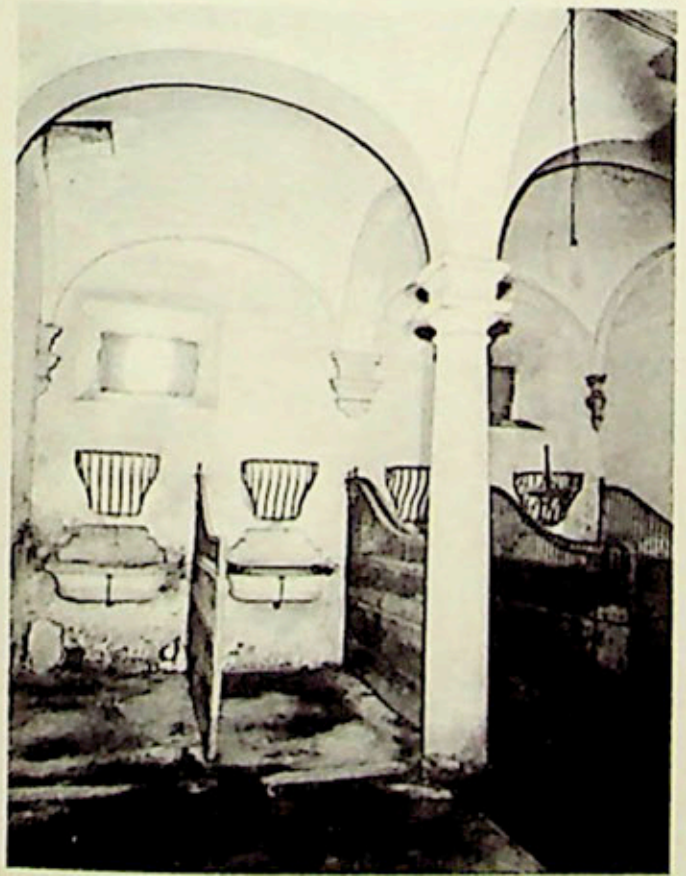
par Enrichetta Ritter Photographies Dino Sala

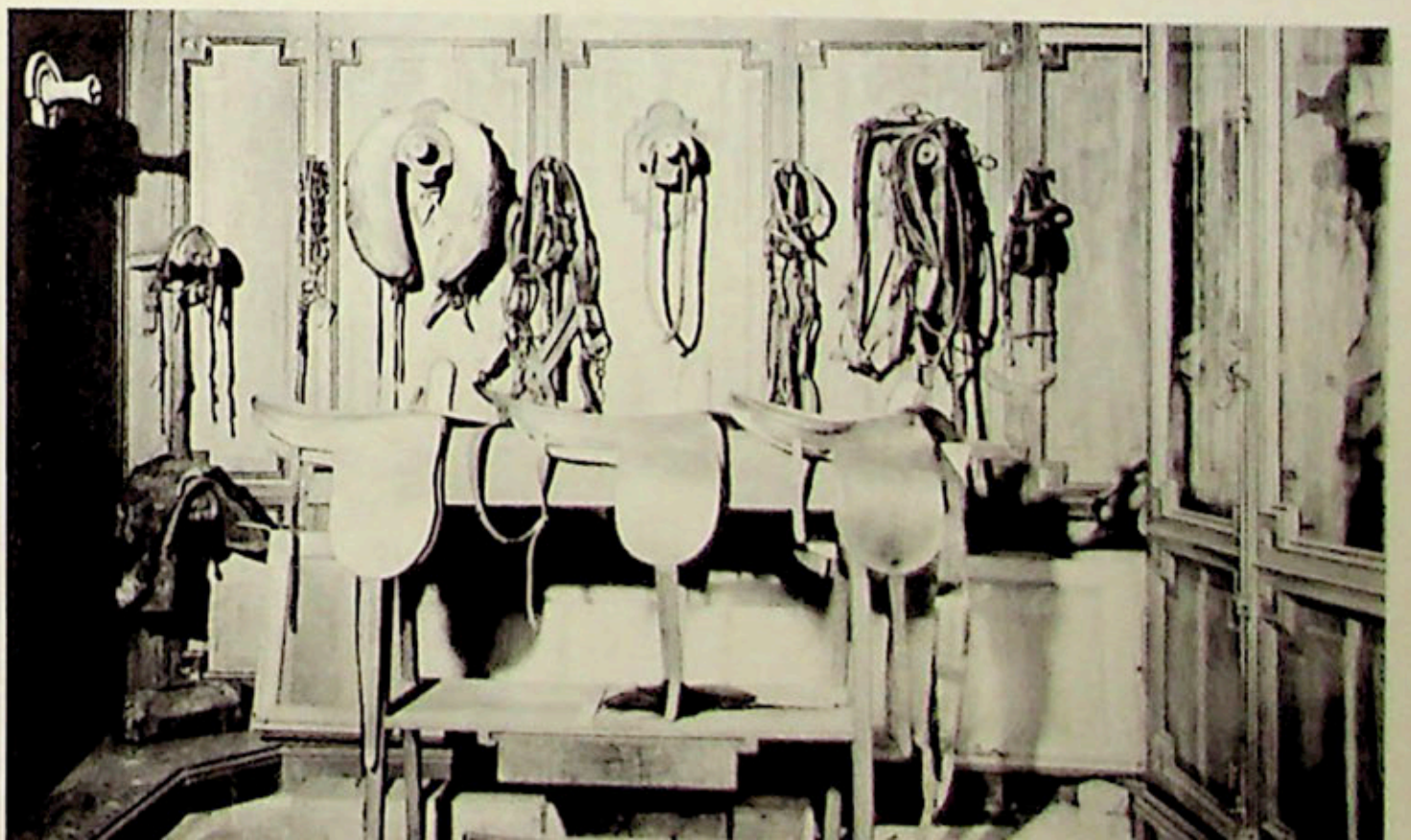
C'est un destin exceptionnel que celui de cette forteresse élevée par les Visconti, qui, au cours des siècles, passa par héritage d'une branche à l'autre de l'illustre famille patricienne sans être jamais vendue: le nom a changé (Visconti au Moyen Age, Bigli durant la période baroque et Confalonieri à l'époque romantique), mais la « dynastie » est restée la même et plusieurs de ses membres ont joué en leur temps un rôle de premier plan qui rattache la chronique familiale à l'Histoire. Les réfections, les adjonctions successives apportées à l'architecture coïncident avec les moments les plus significatifs de la vie des trois familles qui l'ont successivement habitée. A quelques kilomètres de la plus grande ville de l'Italie du Nord,

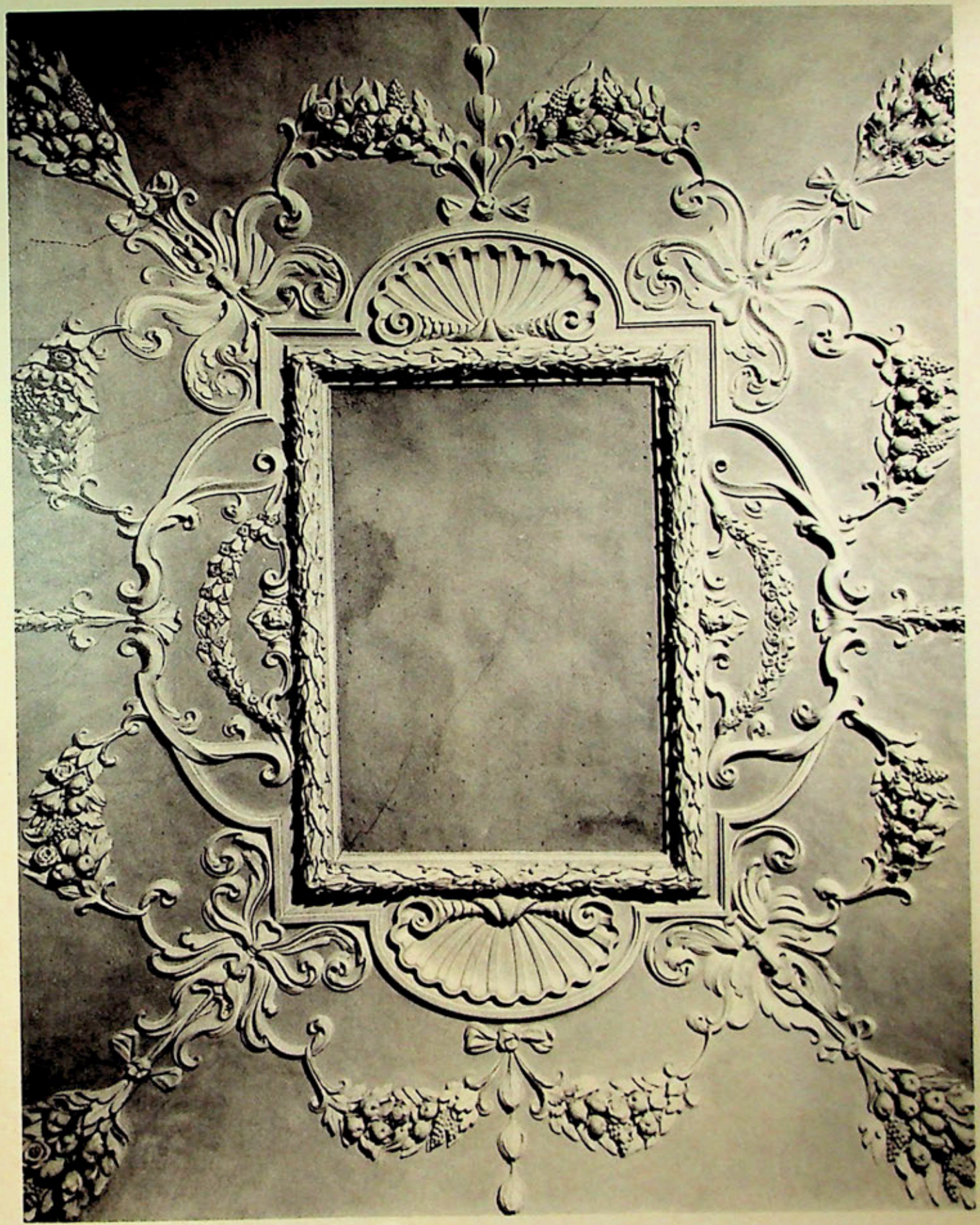




Vues des écuries, de la sellerie et de la remise des voitures. Au premier plan, une petite calèche d'enfants de la fin du XVIII• siècle. Les vitrines et les boiseries de la sellerie (XIX• s.) sont en chêne avec des garnitures de bronze.





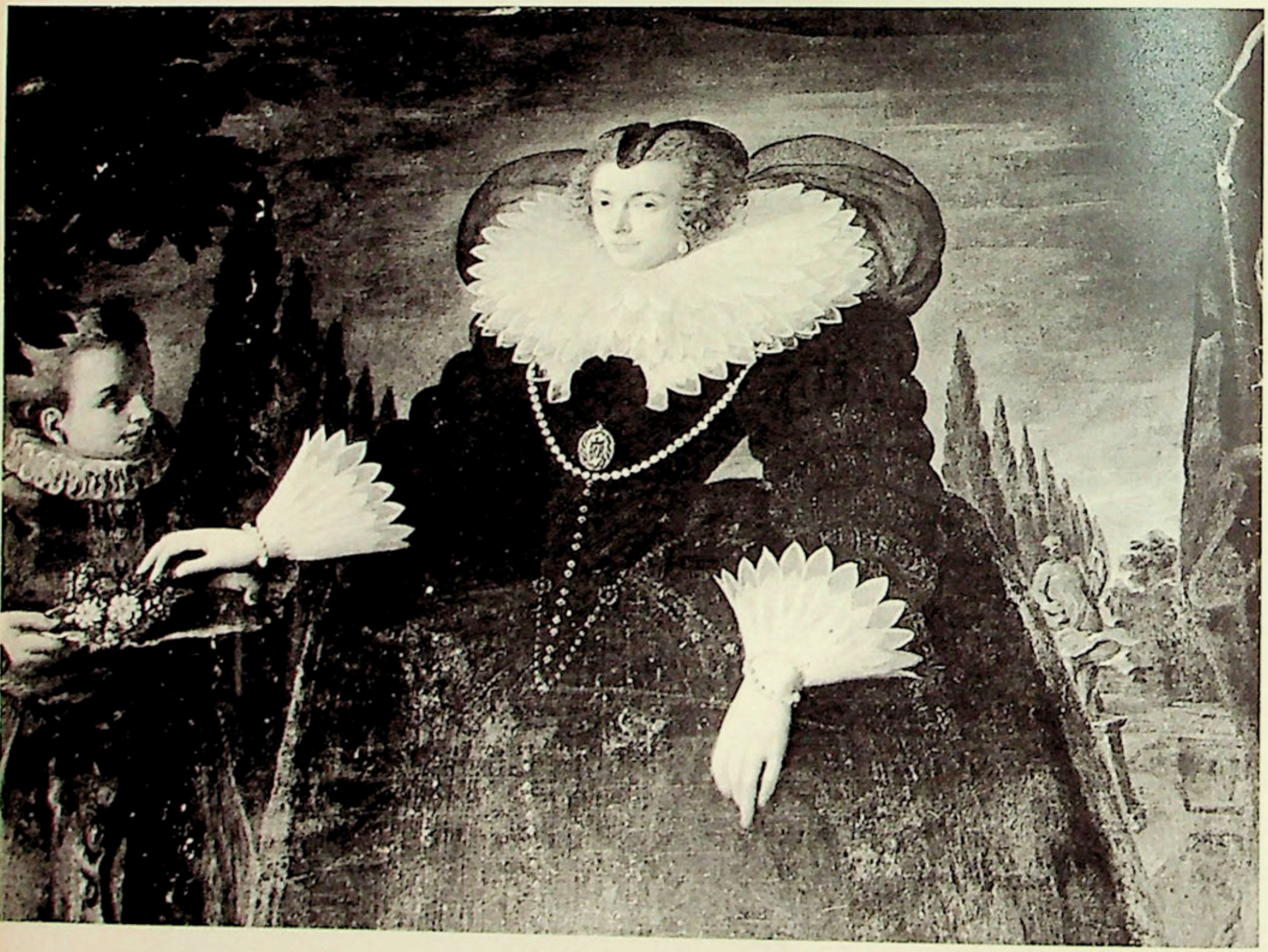


Plafond de stuc dans une chambre à coucher.

salle à manger romantique (voir la légende p. 36).

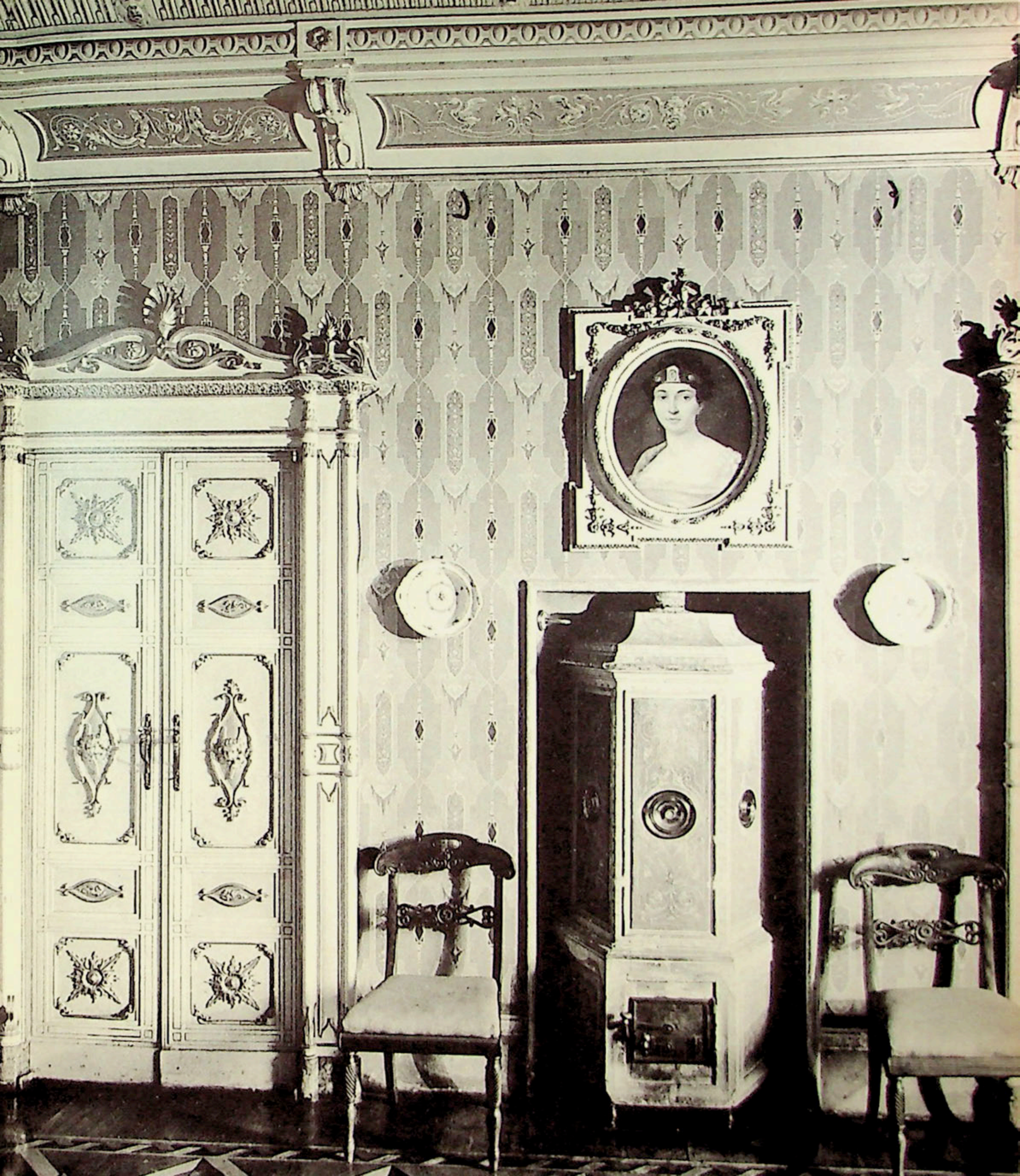
une ferme et un vaste domaine agricole en pleine activité s'étendent devant la façade médiévale, tandis que la partie remaniée au XVIII• donne sur le très beau parc aménagé alors en réserve de chasse. Des transformations plus récentes faites à l'intérieur (autour de la chapelle, qui demeure le centre de la maison et de la vie familiale) témoignent de la continuité d'une tradition où s'inscrivent chaque jour, chaque geste, où les moindres détails prennent leur sens. Les enfants de la maison ressemblent aux portraits accrochés aux murs. Les meubles, même les plus importants, et jusqu'aux anciens ustensiles de cuisine, ont conservé leur destination. Les harnachements des chevaux et les voitures ne sont évidemment plus employés, mais les jouets d'autrefois sont encore pour les enfants de la maison tout autre chose que des « objets de musée ». Quant aux éléments modernes, appareils et installations électriques par exemple, ils ont trouvé leur place sans rompre l'harmonie de cette grande maison où, dans chaque pièce, le passé et le présent sont également vivants. Un certain faste « officiel » y répond aux raffinements les plus discrets (les très belles marqueteries des parquets, les lunettes où sont peints, entre les stucs, des paysages de la campagne environnante, les immenses vases de Bohême rapportés par le Comte Federico Confalonieri après sa captivité dans la forteresse du Spielberg en Moravie), et les œuvres d'art d'intérêt majeur n'y manquent pas, ni les portraits de personnages prestigieux qui vécurent ici des heures dont beaucoup sont inscrites dans l'Histoire; ni enfin les aménagements témoignant des engouements de telle ou telle époque lointaine, comme la salle des stucs, les précieux plafonds, également en stuc, des chambres à coucher, la merveilleuse petite pièce pompéienne (en fort mauvais état malheureusement) et surtout l'étonnant salon de musique, reconstruction néo-gothique pour le moins inattendue entre ces murs moyenâgeux.

Architecture vivante dans ses moindres transformations, tradition vivante dans son adaptation perpétuelle au présent: ce fil conducteur à travers le temps, l'histoire et l'art est celui que nous avons suivi, pour en fixer au moins quelques images où se reflète le cours du temps sans cesse perdu et retrouvé.

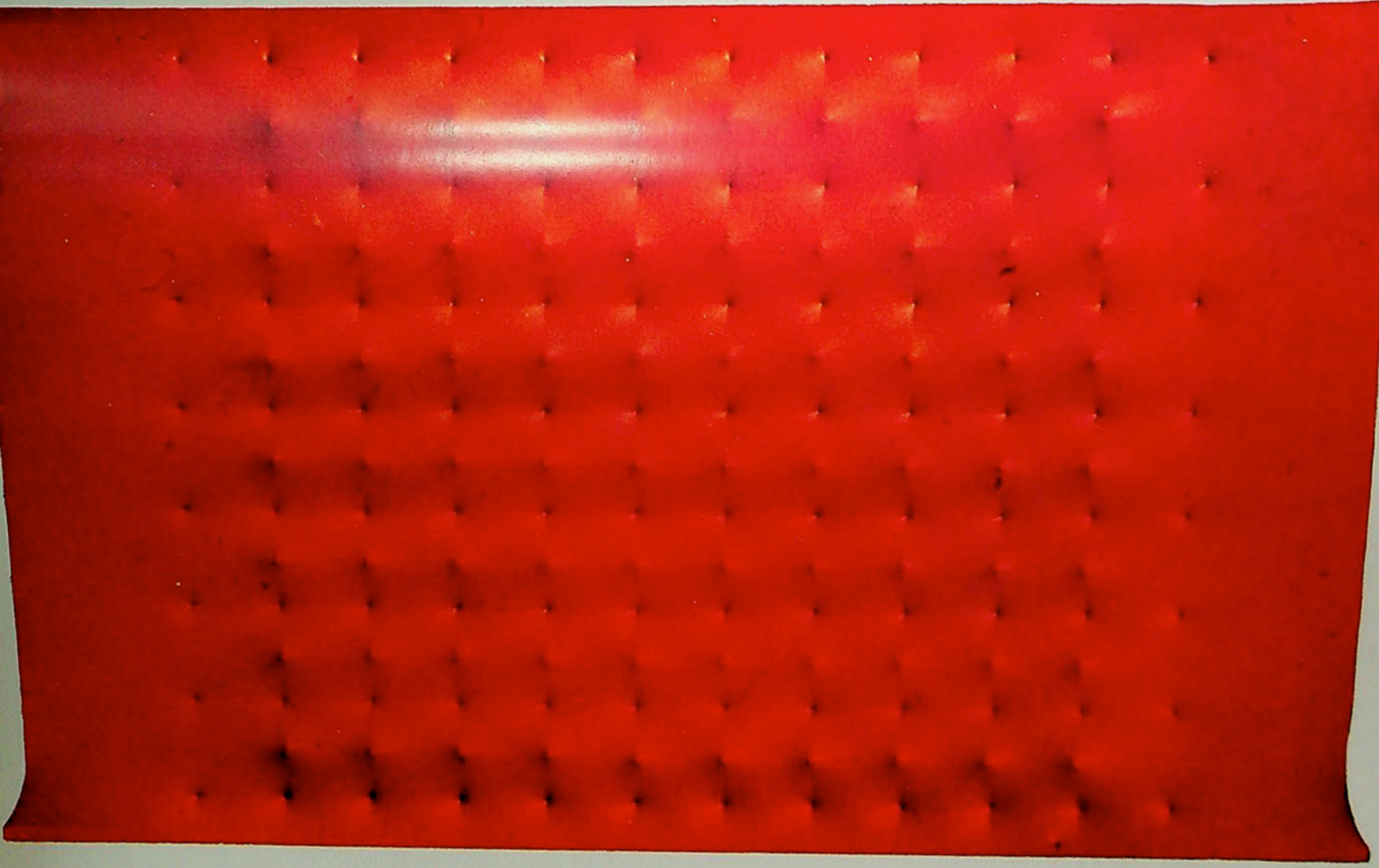


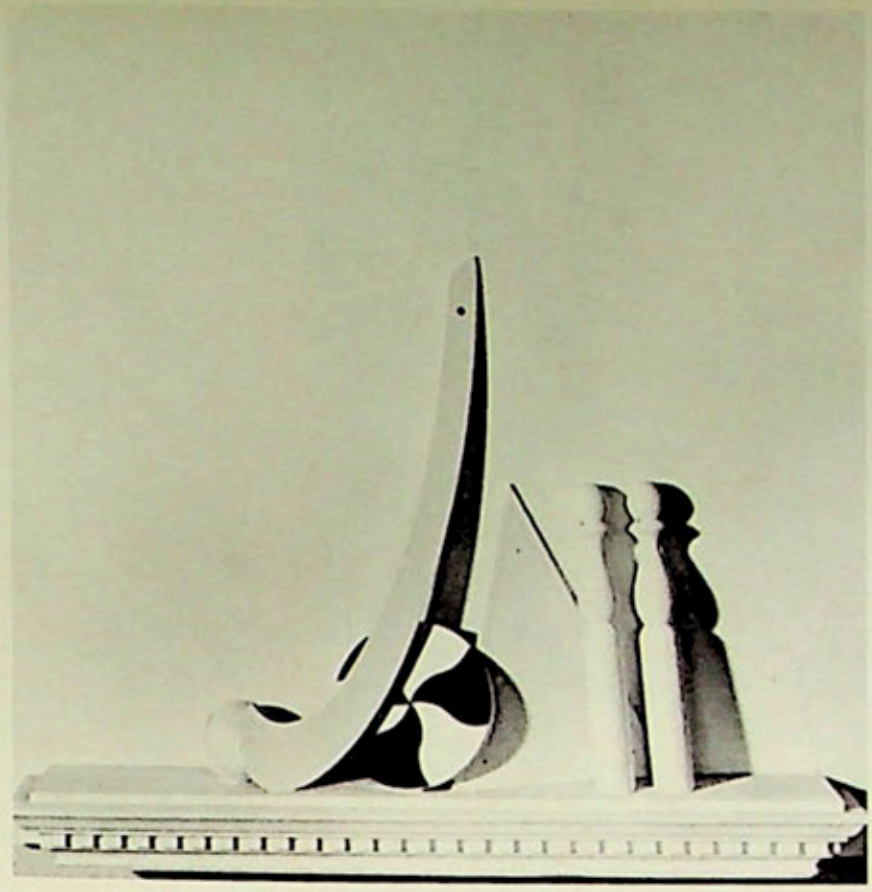
Dans la chapelle, portrait de Magdalena Bigli, qui épousa Charles de Longeval, comte de Buquoy (XVII• siècle).

Un décor de stucs dorés, des meubles d'acajou, un superbe parquet en marqueterie d'érable, d'acajou et de noyer, donnent à la salle à manger un cachet de luxe raffiné (page ci-contre et page 34). Des paysages de la région sont peints entre les lunettes du plafond. Aux deux extrémités de la pièce, les portraits de Federico Confalonieri et de sa femme Teresa Casati. Le comte Confalonieri fut l'une des figures majeures du Risorgimento. Fondateur, en 1818, du périodique « Il Conciliatore », il conspira contre les Autrichiens avec les Carbonari et fut condamné à mort. Sa femme parvint à faire commuer sa peine en prison à vie. Il passa 12 ans dans la citadelle du Spielberg en Moravie puis demeura en exil. Teresa Casati, sentant qu'elle allait mourir, écrivit une série de lettres post-datées, destinées à son mari, pour qu'il la crut toujours en vie.



Les voûtes de la salle de musique néo-gothique (page ci-contre) sont traitées dans le goût de celles de la cathédrale de Milan. La cheminée, les lustres, les détails d'ornement sont en bronze doré. Ci-dessous, la porte sculptée donnant accès à la salle à manger.





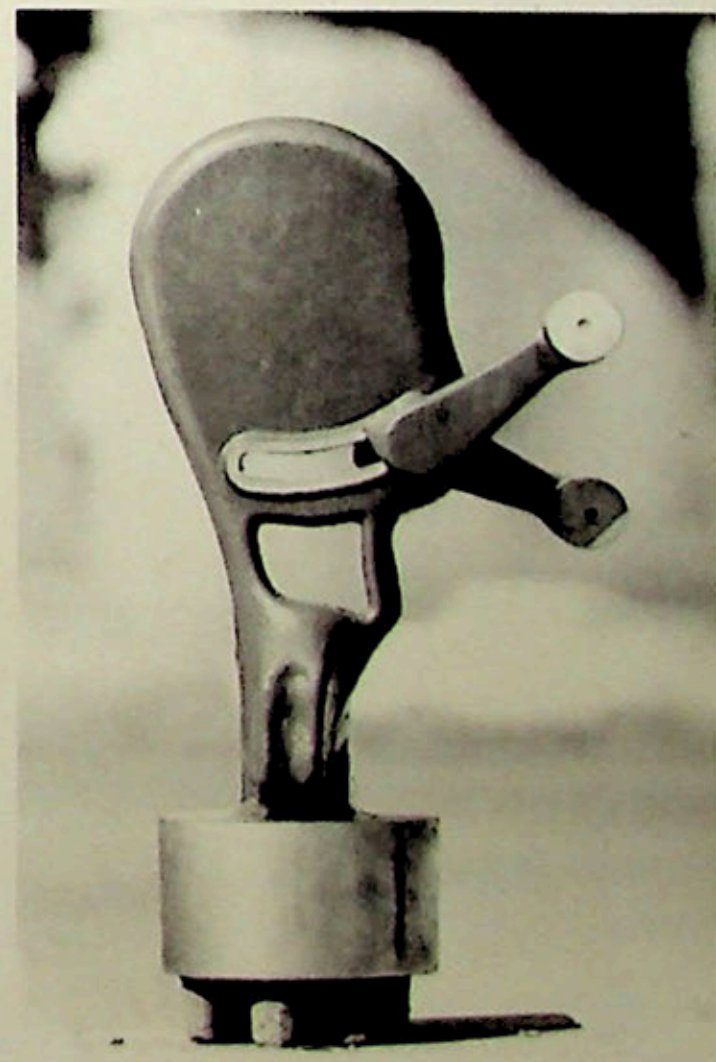
Lucio Del Pezzo: « Interno ». 1964.

La « peinture - objet » dans l'art italien contemporain

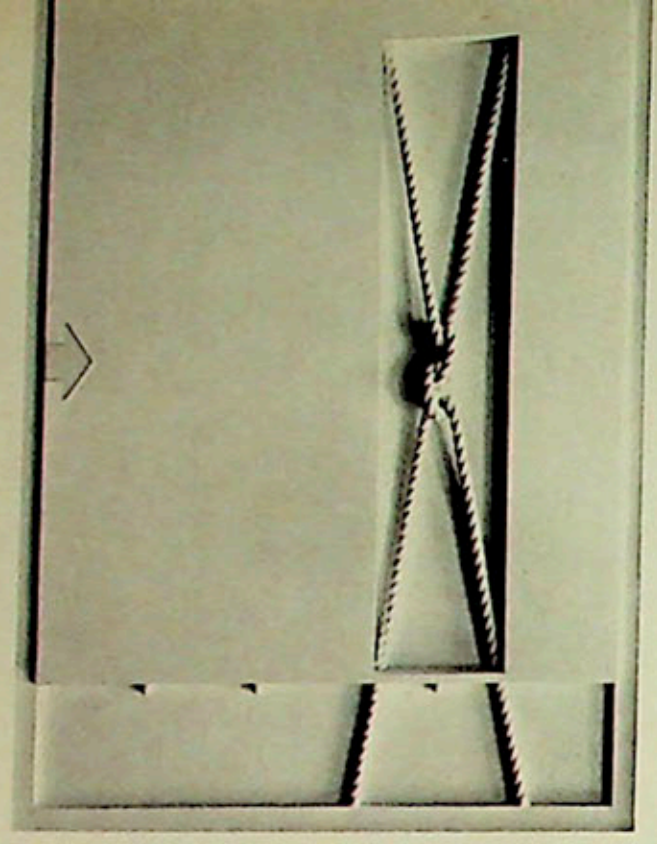
par Gillo Dorfles

L'année qui vient de s'écouler a été marquée en Italie par le triomphe du « pop-art » américain à la Biennale de Venise. Par contre-coup, les expériences analogues se sont multipliées dans la péninsule. Mais, à un engouement trop rapide pour un genre artistique déterminé, succède inévitablement un déclin non moins rapide en même temps que surgit ou s'affirme un genre diamétralement opposé. C'est encore ce qui vient de se passer: aux deux principaux courants qui s'affrontaient en Italie, — « l'art à programme » et la « nouvelle figuration », — s'est ajoutée une autre tendance participant dans une certaine mesure de l'une et l'autre position mais qui tend, en définitive, à acquérir son autonomie. Les artistes orientés dans cette direction ne se rattachent que partiellement aux deux catégories précédentes: ils n'exercent pas une activité d'équipe, comme la plupart des artistes « programmateurs », ils n'utilisent pas d'objets empruntés au cadre de leur vie quotidienne comme les tenants du « pop-art », et, contrairement aux artistes des groupes T et N, ils évitent presque toujours les procédés industriels dans la réalisation de leurs œuvres. Ils représentent pourtant aujourd'hui l'un des aspects les plus intéressants de l'activité artistique. Il existe d'ailleurs des correspondances significatives entre leur propre tendance et le mouvement assez actif de l'autre côté de l'Atlantique dont le Musée d'Art Moderne de New York prépare justement une exposition sous ce titre: « The responsive Eye ».

Ces artistes ont senti l'importance d'une « réification », d'une « choséité » de l'art; ils ont compris qu'à notre époque, que ce soit un bien ou un mal, l'art tend à devenir « objet », à s'« objectualiser ». Il ne s'agit nullement de prendre des « objets trouvés », comme d'autres l'ont fait, et de les intégrer à une toile. Le processus est par conséquent tout différent de celui qu'ont adopté jadis le mouvement Dada ou, plus récemment, le pop-art et le Nouveau Réalisme. Quel est donc le but de ces peintres? La création d'« objets plastiques et picturaux » qui pourront avoir un point de départ dans la réalité mais qui, souvent, relèvent (Suite p. 46.)

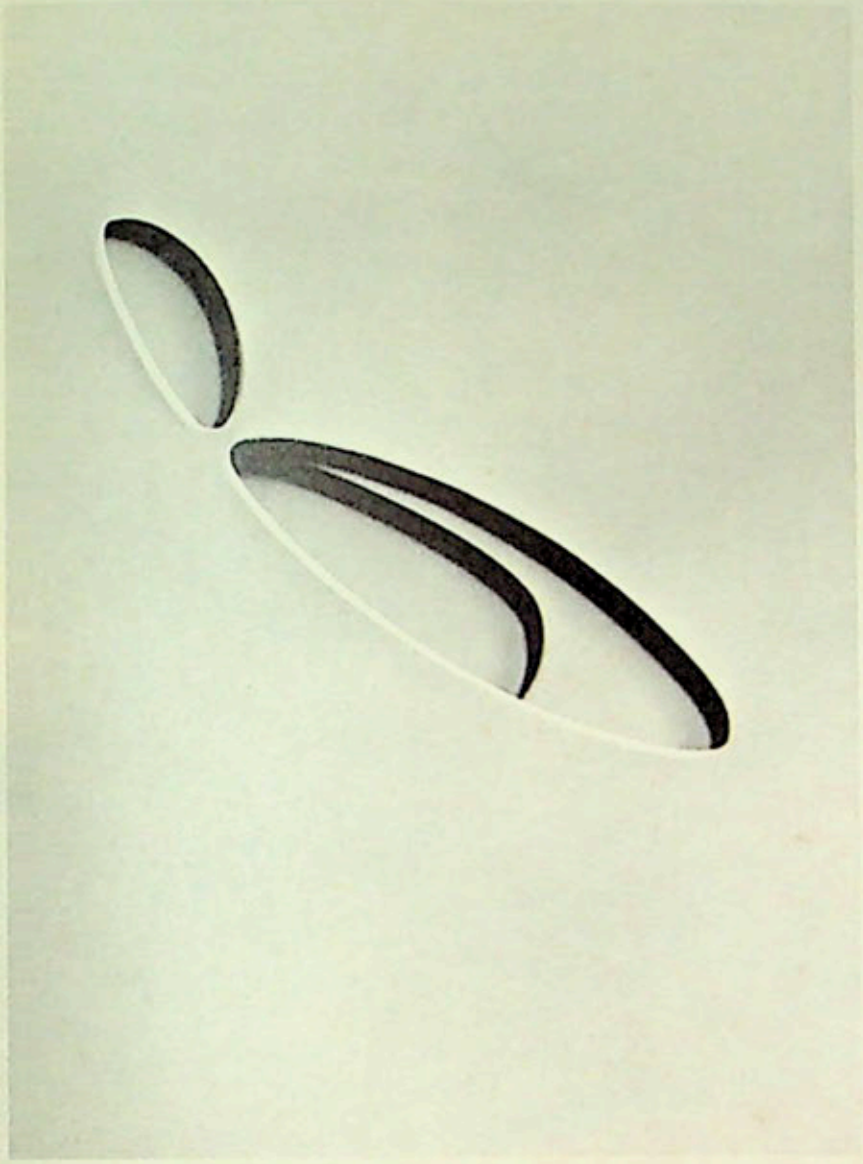


Gino Marotta: « Objet plastique ». 1963.

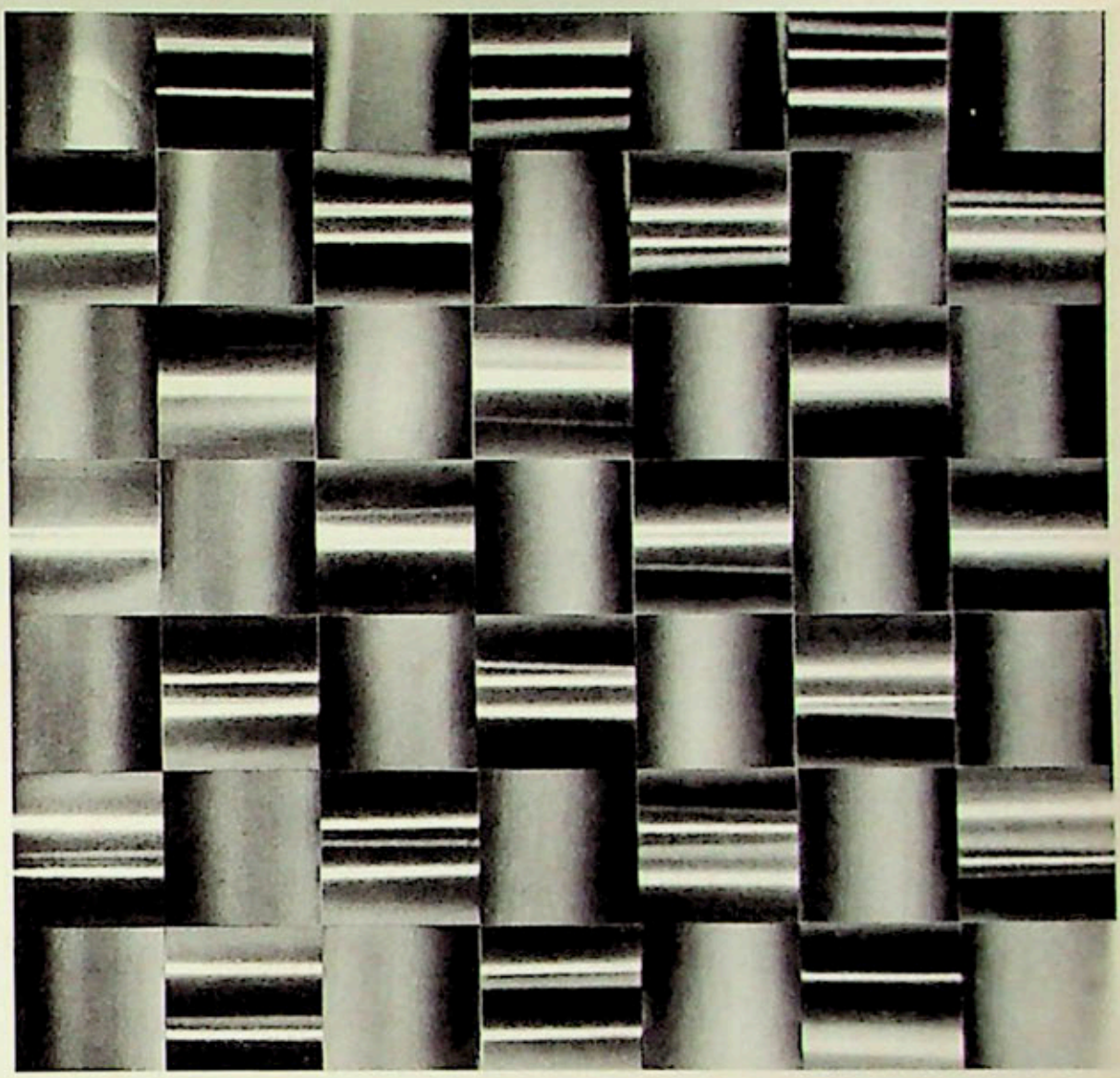


Angelo Savelli: « Shelter 117 floor ». 1964.

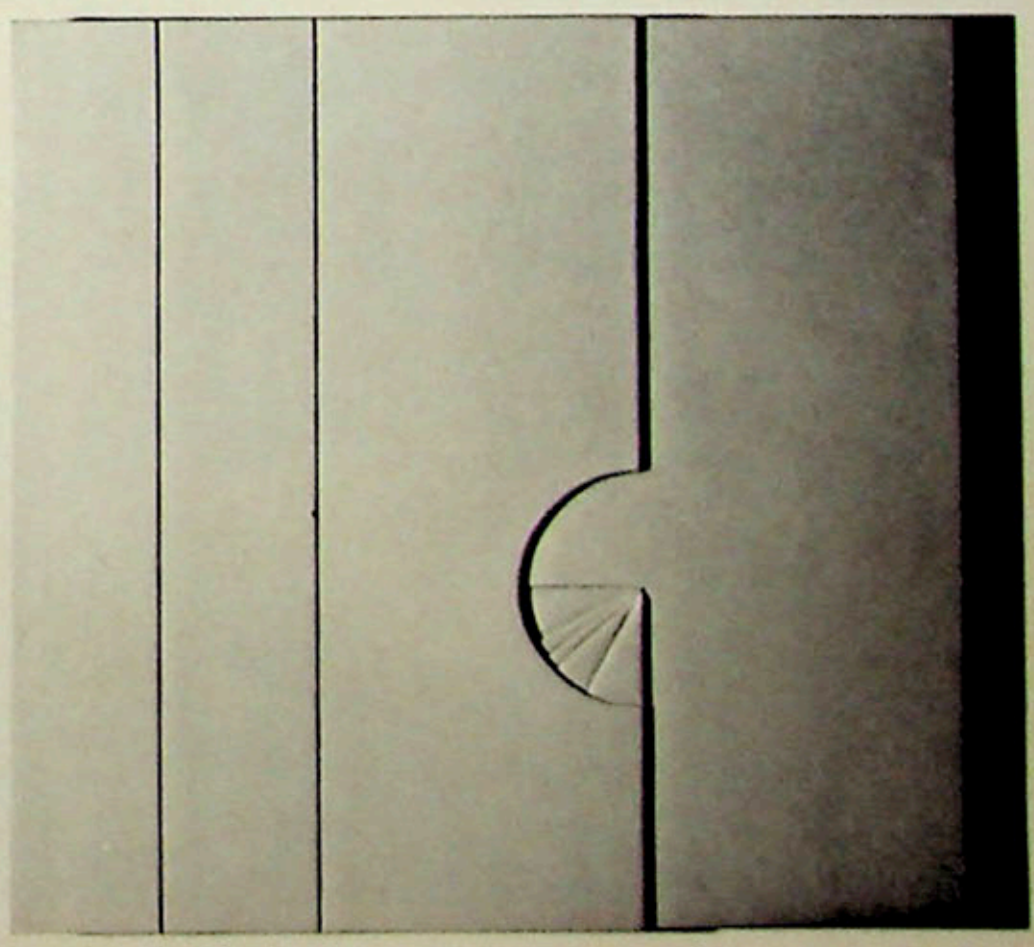
Remo Remotti: « Objet métallique ». 1964. 35x45 cm.

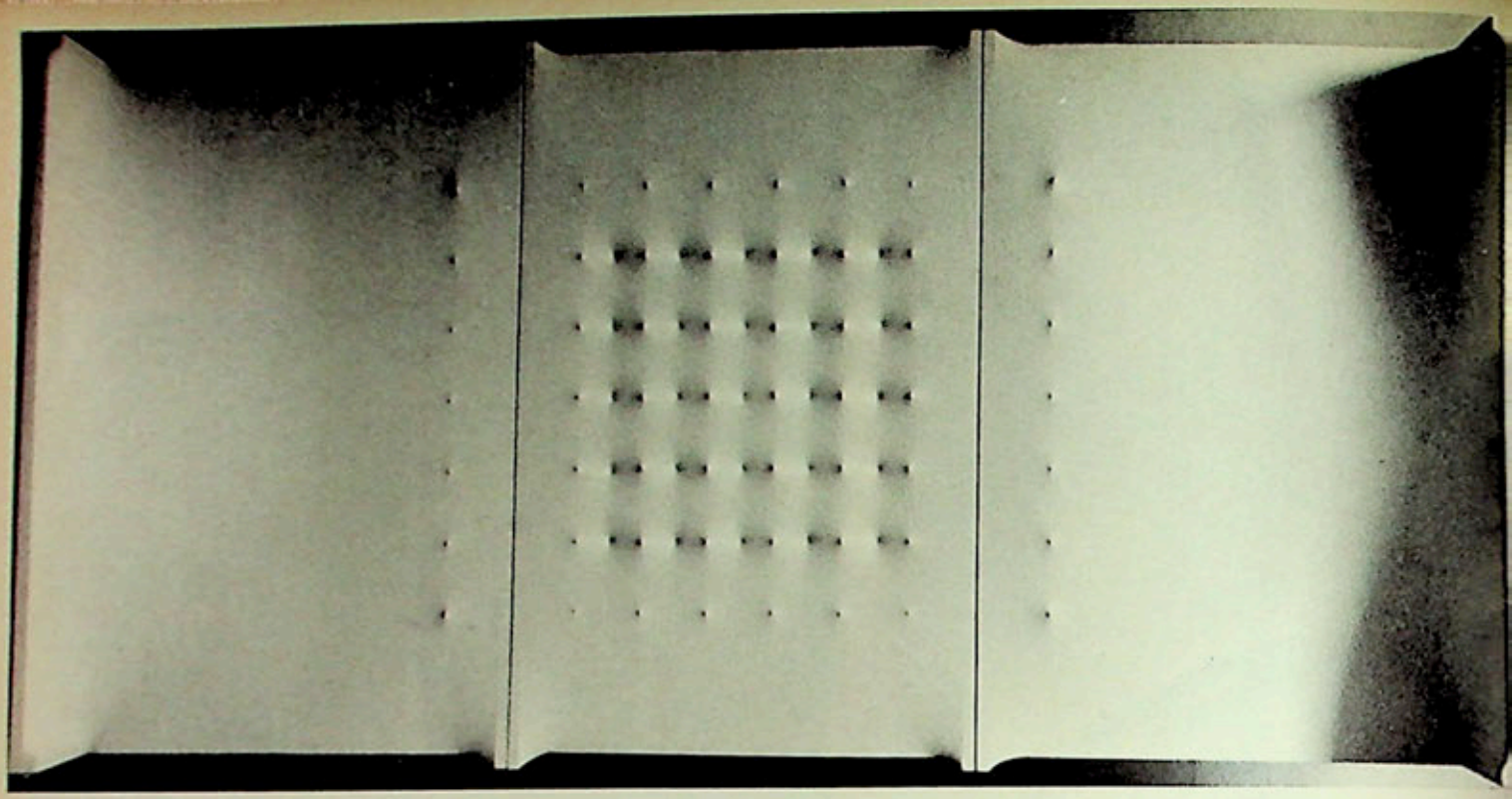


Getulio Alviani:
« Superficie a testura vibratile ».
Projet. 1963.
Aluminium. 98x98 cm.

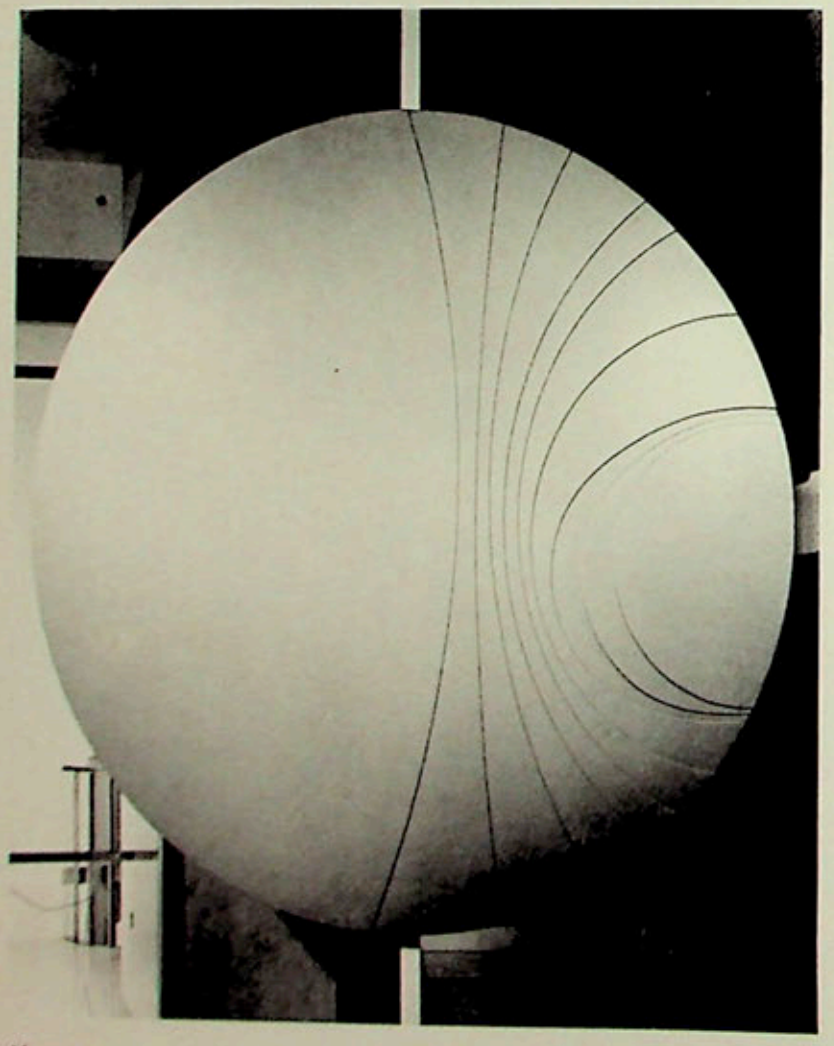


Paolo Scheggi:
« Intersuperficie curva
bianca Costruzione diagonale ».
1964.

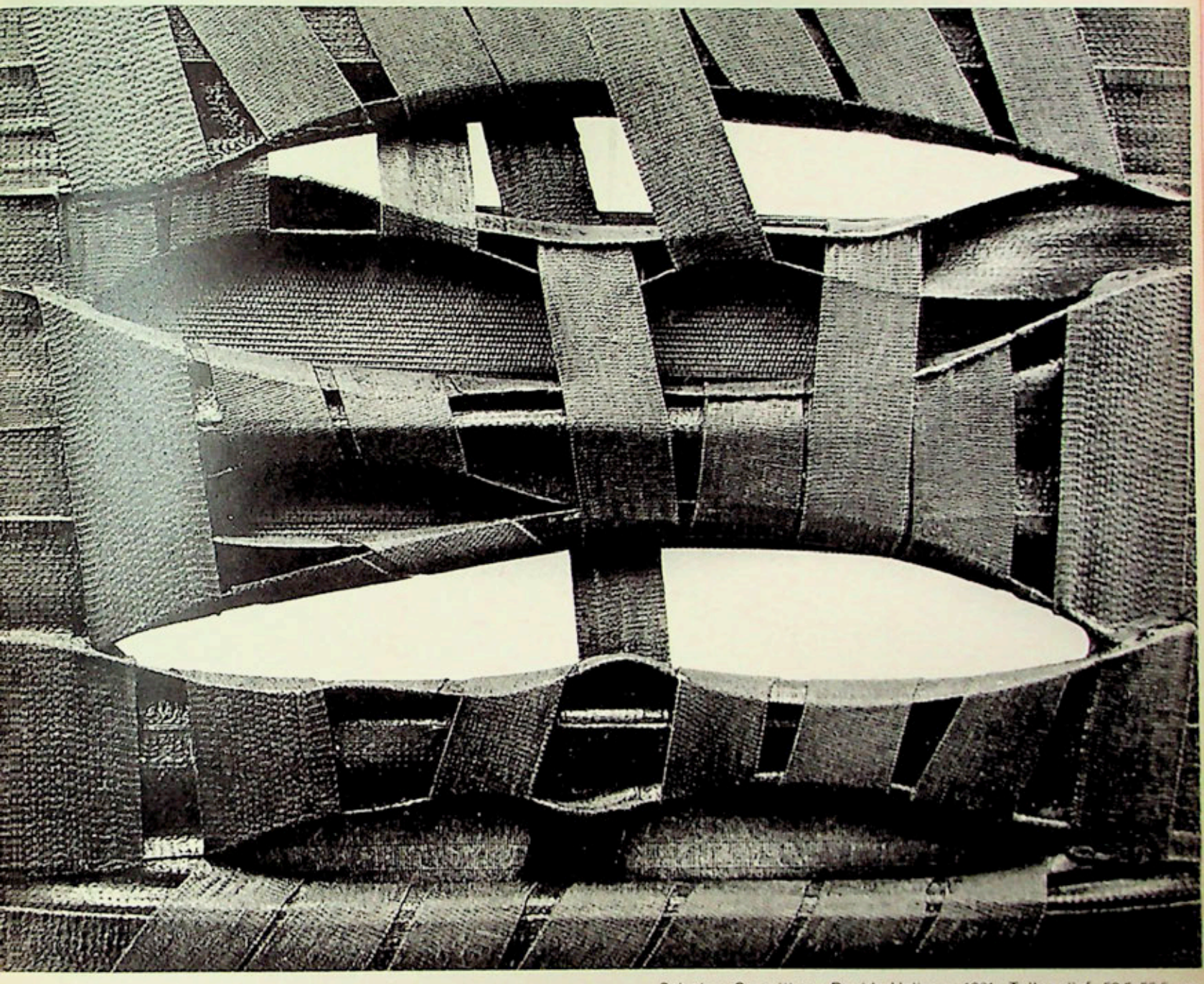




Enrico Castellani: « Triptyque ». 1962. Relief. 100x210 cm.



Enrico Ciuti: « Relief N° 3 ». Diam. 160 cm. 1963.



Salvatore Scarpitta: « Double Halter ». 1961. Toile relief. 50,5x55,5 cm.

de l'imagination ou sont de simples variations monochromes à partir d'une même surface, relevées parfois de légères modulations en relief: ils finissent ainsi par constituer des «objets », dotés de couleurs et de forme, que nous pouvons encore considérer comme des « tableaux à accrocher au mur », ou mieux à intégrer dans un décor intérieur, mais le recours au coup de pinceau, au ton, et surtout à la figuration est devenu inutile et nous sommes aussi loin des peintures figuratives que des œuvres abstraites (tachistes, informelles ou peinture de signes).

L'un des précurseurs de cette tendance en Italie est encore une fois Lucio Fontana. Vers 1948, ses toiles trouées puis tailladées, presque toujours monochromes, étaient déjà des « objets plastiques » absolument privés de figuration et valant uniquement par leur puissance « décorative ». Plus tard, avec ses formes multiples baptisées « Quanta » et ses grandes peintures ovales, il avait été l'un des rares artistes à insister sur cet aspect « objectuel » de la peinture contemporaine.

Un autre de nos peintres, nettement plus jeune, mais qui s'est affirmé dès maintenant et qui a figuré à la dernière Biennale, Enrico Castellani, a suivi la voie ouverte par Fontana. Castellani, qui participe avec Getulio Alviani à l'exposition de New York, est parti lui aussi d'une peinture monochrome et non figurative. Mais la particularité de ses peintures est dans l'exploitation habile de l'incidence lumineuse sur la préparation de la toile travaillée de multiples saillies, le plus souvent réparties régulièrement sur tout le tableau. Déjà par ce procédé, l'artiste est arrivé à obtenir une intéressante vibration lumineuse de la toile et à créer une remarquable dilatation spatiale.

Après la série des peintures à reliefs réguliers, Castellani s'est essayé dans une autre direction: certaines de ses œuvres, par exemple, sont travaillées seulement dans la partie centrale; d'autres affectent des formes profilées, en baldaquins, en triptyque, obtenues par la juxtaposition de trois toiles de manière à constituer une sorte de « meuble » idéal et absurde, pour un ameublement purement « spirituel ». Récemment, Castellani a réalisé également des formes à « encoignure » en utilisant toujours des surfaces monochromes où la couleur est parfaitement homogène et sans aucun recours aux effets de matière.

Ces peintures, comme celles de Bonalumi et de Scheggi, que nous allons examiner maintenant, nécessitent le cadre d'une pièce installée exactement pour elles, ou tout au moins des parois sur lesquelles elles soient isolées des autres tableaux et, si possible, insérées directement au mur lui-même, de manière à scander la paroi d'un rythme autonome. L'ambiance de la pièce est souvent dynamisée et « potentialisée » par leur présence, ce qui est rarement le cas avec les œuvres picturales traditionnelles; ceci tient évidemment à des raisons d'optique et de perspective, découlant de la structure même de ces objets et des véritables métamorphoses dimensionnelles créées par l'incidence de la lumière. Dans le cas d'Agostino Bonalumi (un jeune Milanais qui a fait déjà plusieurs expositions personnelles), le caractère « objectuel » de la peinture s'accentue encore. Ces œuvres sont réalisées selon une méthode assez analogue à celle de Castellani, c'est-à-dire par un travail de relief sur la toile; ce relief toutefois est obtenu non plus avec des clous (comme dans le premier cas) mais au moyen de supports en matière plastique qui constituent une sorte de capitonnage, ou tout simplement grâce à des profils de bois vernis de la même couleur que la toile. Il en résulte des œuvres ayant, plus encore que celles de Castellani, l'apparence et la substance d'un objet plastique tridimensionnel qui pourtant ne rejoint jamais la sculpture mais utilise la troisième dimension avant tout pour obtenir des effets de trompe-l'œil.

Cette recherche d'une visualisation nouvelle, obtenue par des procédés particuliers d'optique et de perspective, inspire également l'œuvre du très jeune Paolo Scheggi. Né à Florence en 1940, il s'attache depuis plusieurs années déjà à la création d'objets généralement carrés ou agencés à partir de carrés, où la mise en valeur de l'élément spatial est obtenu par la superposition, dans le même tableau, de deux ou plusieurs surfaces. La toile est interrompue en un ou plusieurs points par des ouvertures ovoïdes, circulaires, elliptiques (souvent basé sur la spirale et les paraboles logarythmiques) à travers lesquels apparaissent les couches successives. Scheggi fait naître ainsi la sensation d'un dénivellement spatial; ses œuvres constituent un tout, dense et unifié, où la combinaison des différentes lacunes et dépressions sert uniquement à déterminer l'ambiguïté perceptive qui caractérise ces « objets ».

C'est à deux veines différentes qu'appartiennent les artistes dont je voudrais parler maintenant: Getulio Alviani et Lucio del Pezzo. Le premier, né à Udine en 1940, est le plus proche des expériences de Castellani, car il recherche lui aussi l'effet de perspective par l'incidence de la lumière sur la surface du tableau. Mais il s'en distingue parce qu'il a adopté un médium métallique (des lames d'aluminium ou d'acier) lui permettant de réaliser ses œuvres en série. Ce travail de caractère industriel serait inconcevable pour un Castellani et plus encore pour un Bonalumi ou un Fontana. Les lames de Getulio (qui a fait ces derniers temps d'autres recherches à partir d'objets plus complexes et en partie tridimensionnelles) peuvent être rapprochées de certaines œuvres « à programme » des groupes T et N de Enzo Mari que nous avons eu l'occasion d'évoquer ici-même l'an dernier.

Mais alors que les membres du groupe T ont presque toujours recours à un élément cinétique, obtenu par l'insertion de mécanisme adaptés à l'objet, dans le cas d'Alviani (comme de Mari et de certains artistes du groupe N) la recherche est toujours statique et l'élément dynamique est obtenu uniquement par la diversité de l'incidence lumineuse. Au contraire de Getulio Alviani, le jeune Napolitain Del Pezzo (résidant actuellement à Paris et déjà connu pour avoir figuré à la Biennale ainsi que dans beaucoup d'expositions personnelles à l'étranger) — est le créateur de « tableaux-objets » au contenu beaucoup plus fantastique. Mais ces œuvres ne sont pas crées à partir d'objets empruntés au monde extérieur comme c'est le cas pour les artistes Pop (et en Italie pour Baj, Persico, Crippa, etc...). Del Pezzo construit soigneusement chaque élément de ses peintures sans jamais les tirer de la réalité, mais toujours en les « inventant » ou en les dérivant d'une réalité « métaphysique » et surréelle. Pour cette raison, il n'est peut-être pas tout à fait légitime de le placer parmi les créateurs d'une « peinture-objet ». Son œuvre n'en démontre pas moins qu'il est possible d'élaborer des objets picturaux qui, sans reproduire la réalité extrinsèque conservent pourtant, outre un élément fantastique indiscutable, un certain caractère figuratif.

Je voudrais rappeler encore le nom d'autres artistes italiens hantés également par la volonté d'« objectualiser » la peinture: Enrico Ciuti est de ceux-là: après une intense et féconde activité de dessinateur, il a créé une série de reliefs monochromes réalisés par la superposition de surfaces discontinues, que leur efficacité perspective semble destiner à une large application en architecture.

De même, l'Italo-Américain Salvatore Scarpitta crée des objets comportant de vastes lacunes ouvertes sur une surface secondaire et où l'élément (Suite p. 67.)

L'ŒIL du décorateur

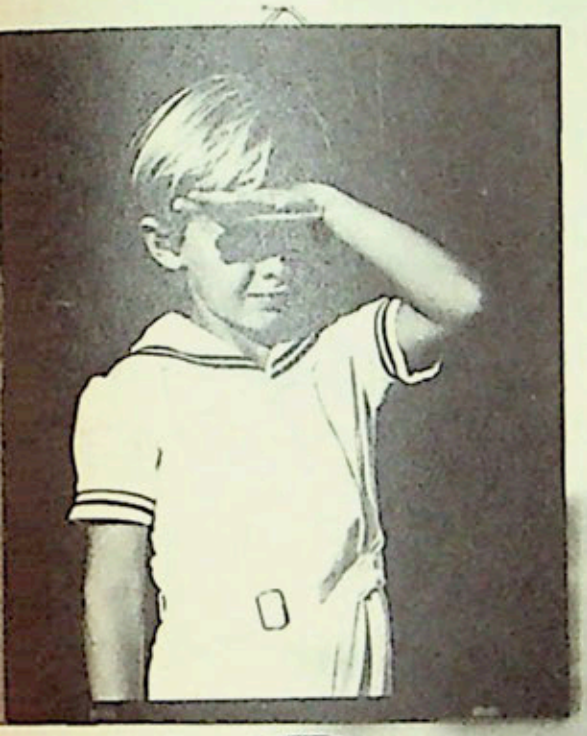
31

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

A Milan l'appartement de Giorgio Soavi

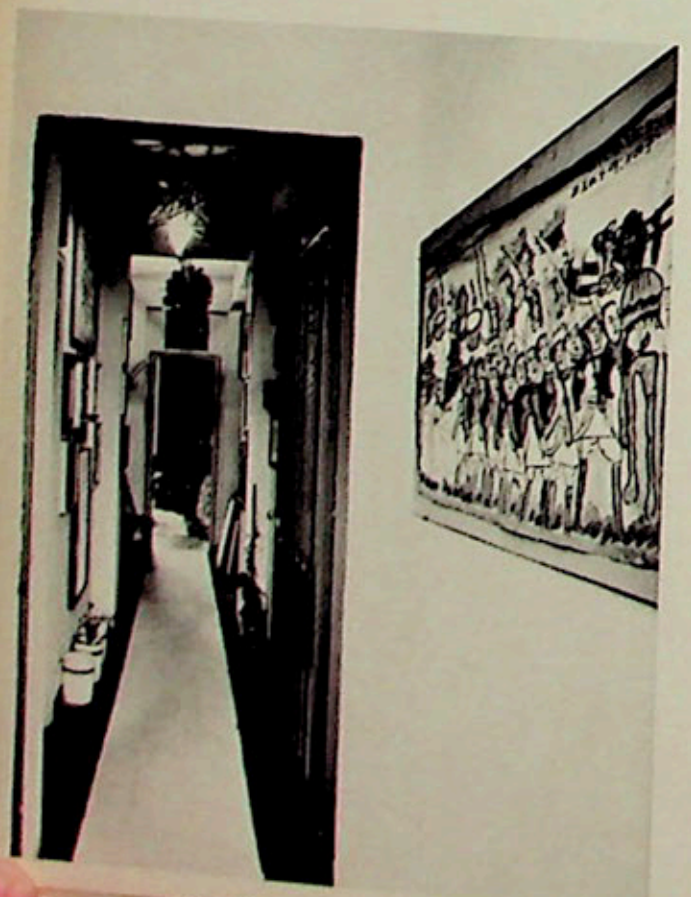
Photographies Ugo Mulas

Un coin de la chambre à coucher. Les souvenirs, les objets folkloriques sont accumulés sur un coffre de bateau anglais, devant un grand miroir mexicain. A gauche, une photo du fils de Giorgio Soavi et, au-dessous, dans un cadre de métal décoré, le nom d'un peintre qu'il ne connaît pas, mais qui l'avait invité à une exposition de ses œuvres.



Dans l'entrée de son appartement, situé au dernier étage d'une vieille maison de Milan, Giorgio Soavi a accroché une affiche imprimée en 1898 par la « Confraternidad Italo-Argentina » en hommage à Garibaldi, et un amusant journal imaginaire envoyé par un ami américain jaloux de sa collection de tableaux.

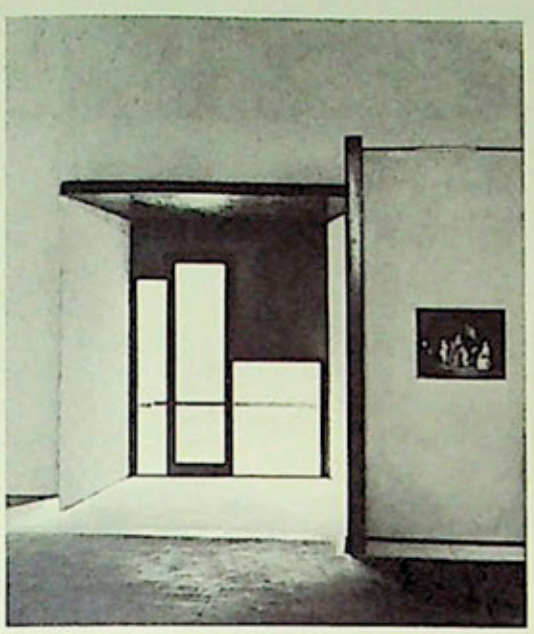
Sur l'un des murs du couloir, parmi des tableaux abstraits, on voit, à droite, une toile d'un peintre naïf éthiopien.



Poète et romancier, dont les œuvres ont connu aussi bien les éditions limitées destinées aux initiés durant la première après-guerre, que les forts tirages du récent boom sur la littérature narrative italienne, Giorgio Soavi dirige la publicité d'une grande industrie italienne. Dans son appartement milanais au cœur de la vieille ville, il a rassemblé ses livres, ses tableaux, les dessins de ses amis et tous les objets que lui font rechercher son insatiable curiosité du monde.
C'est une « maison-portrait », dont le modèle heureusement n'a jamais songé à prendre la pose, mais qui semble avoir accepté les risques de l'instantané, avec une mise au point réduite au minimum, aussi spontanée, aussi spirituelle que possible.
Les œuvres d'art y sont choisies avec la rigueur, et aussi la liberté, d'une sympathie toute humaine. Quant au reste, objets et meubles se transforment vite en totems, ou en dieux lares, mais sans apparat grandiloquent, et seulement comme témoins d'une histoire toujours vivante. C'est un peu aussi une maison hantée par l'intervention de certains éléments révélateurs: Albertina, la très belle petite-fille de Giorgio Soavi, photographiée par Gianni Penati, dessinée dans sa petite enfance et présente par mille autres signes moins apparents, est l'Ariel de cet île insolite.

Les chaises de la partie salle à manger, dans le living-room, viennent d'une auberge romaine et la lampe est une lampe de saloon. Photos, dessins, objets pittoresques ou précieux sont disposés sur les rayons de la bibliothèque. A droite, sur une table anglaise, un vase d'argent et de verre dessiné par Massimo Vignelli (Venini-Christofle).

fPage ci-contre, en haut, détail de la bibliothèque dans le coin salle à rmanger. A droite, une photo de Giorgio Soavi avec sa petite-fille, prise ppar Gianni Penati. Sur le panneau de gauche, un dessin d'Albertina. [Dans sa chambre à coucher (ci-dessus et page ci-contre en bas), æautour du lit recouvert d'une peau de lama, Giorgio Soavi a placé côte à côte des œuvres de Giacometti, Bissier, Morandi, Shahn, Bonnard, Sima, Braque, Renoir, Chirico et Nivola, qui a illustré les poèmes de Soavi, « La Moglie che dorme ». Au-dessus du bureau (détail page ci-contre), un dessin de Giacometti. La petite peinture, à gauche, est de Mario Ceccarelli, un peintre naif de Spolète.



Une fenêtre sur l'Adige.

Castelvecchio

L'agencement moderne d'un musée ancien

Entretien de Licisco Magagnato,
Conservateur des Musées de Vérone,
avec Enrichetta Ritter

C'est en 1354 que Cangrande della Scala fit commencer la construction du Castelvecchio par l'architecte Guglielmo Bevilacqua. La citadelle devait être l'ultime refuge des Seigneurs de Vérone, menacés dès cette époque dans leur ville insurgée: le pont fortifié leur ménageait la possibilité de fuir vers le nord et l'Empire. Après la chute des Scaliger et sous la domination des Visconti, le Castelvecchio assure la défense de la cité elle-même. Venise en fait successivement une prison, un arsenal, une académie militaire. Après les « Pâques Véronaises » en 1797, les ouvrages de défense sont démantelés et les tours rasées par les Français. Napoléon transforme à nouveau le Castelvecchio en forteresse, élève un fortin le long de l'Adige, entoure d'un mur la cour principale, construit les grandes salles voûtées qui, sous la domination autrichienne, et jusqu'en 1934, abriteront les régiments cantonnés dans la ville.

Transformé dès lors en musée, mais affecté encore durant certaines périodes d'exception, à des destinations variées, le Castelvecchio souffrit gravement des bombardements de la dernière guerre, et les Allemands en retraite firent sauter le pont,

La remise en état, commencée dès la fin de la guerre, est aujourd'hui achevée. L'exposition de peinture véronaise « D'Altichiero à Pisanello » en avait marqué la première étape en 1958: le nouveau musée a été inauguré le 20 décembre dernier. Il s'agit d'une remarquable réalisation, due à la collaboration d'un architecte spécialisé désormais dans la restauration et l'aménagement des musées, Carlo Scarpa, et de l'un des plus ardents parmi les jeunes conservateurs italiens, Licisco Magagnato.

Nous avons posé au directeur des Musées de Vérone quelques questions concernant plus spécialement l'installation intérieure, les solutions techniques et formelles adoptées. Nous l'avons interrogé aussi sur les motifs qui l'ont poussé à solliciter le concours de Carlo Scarpa.

L'une des plus brillantes trouvailles de l'aménagement du Castelvecchio est la présentation de la statue de Cangrande della Scala (milieu du XIV• siècle), devant un mur du XII• siècle. Elle apparaît successivement sous les angles les plus inattendus (page ci-contre) pour surgir enfin à l'intérieur même de la salle des peintures. ►

Enrichetta Ritter : La réussite incontestable que constitue l'aménagement du Castelvecchio est due, me semble-t-il, à la parfaite intégration des éléments muséographiques dans le cadre architectural. Quels sont les critères qui vous ont permis d'y parvenir?

Licisco Magagnato : De même que les critères adoptés autrefois dépendaient des exigences et des idées de l'époque, les principes que nous avons suivis répondent aux théories et aux méthodes de notre temps. Le développement que celles-ci connaissent actuellement en Italie n'est pas le fait du hasard mais de circonstances faciles à déceler: les ravages de la guerre, dans un pays si riche de vestiges historiques et artistiques, l'urgence de la reconstruction dans un climat d'évolution à peu près sans précédent, la pression et les réactions d'une culture de tradition « crocienne » désarmée et pourtant combattive, la phase critique de renouvellement qu'a subi l'architecture moderne en Italie et ailleurs. Ainsi, nous avons dû depuis dix ans aborder la restauration non plus comme une tâche secondaire, et de simple conservation, mais comme une nécessité vitale, comme une mise à l'épreuve de l'architecture et de l'urbanisme modernes face aux exigences de notre temps.

Nous avons assisté tout d'abord au renouveau de la thèse, déjà soutenue par Cavalcaselle, Boito, Giovannoni, selon laquelle une restauration ne doit jamais superposer aux parties anciennes des éléments refaits « dans le style » de l'œuvre, à la manière de Viollet-le-Duc, pour ainsi dire. Mais il s'est avéré en même temps que le respect critique, le travail de sélection parmi les éléments à sauver, devaient nécessairement être complétés par une phase de création originale. Chaque fois qu'une forme détruite doit être refaite pour des raisons fonctionnelles, chaque fois qu'il faut reconstituer une unité plastique, l'intervention d'un créateur est indispensable. La collaboration entre l'historien, qui analyse la complexité des éléments subsistants, et l'artiste qui agit directement, doit traduire chez celui-ci une « acceptation intérieure » de la méthode et de la culture historique, une aptitude à assimiler le caractère et l'esprit de la forme ancienne.

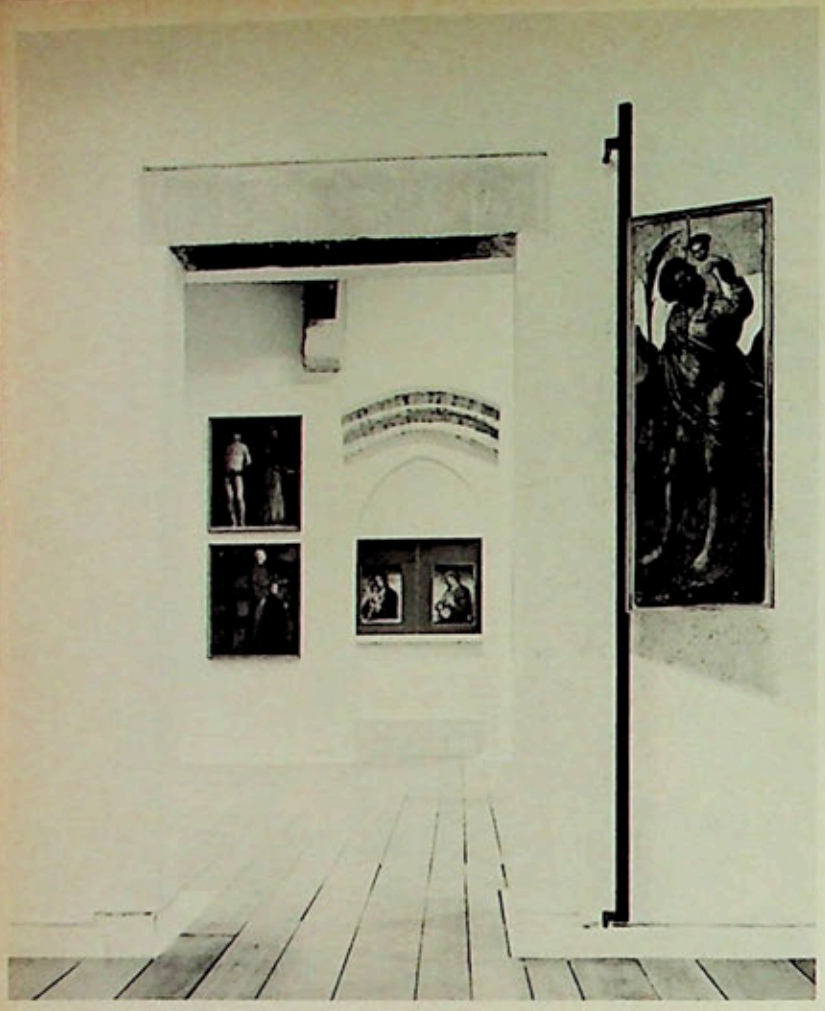
C'est pourquoi, au Castelvecchio, lorsqu'il a fallu greffer sur l'édifice des éléments nouveaux, l'intervention a été franche, et nettement soulignée. Les traces encore vives du passé ont été préservées, celles de l'époque communale, et des Scaliger, comme celles de la période napoléonienne; et même les restaurations du début du siècle ont été respectées lorsqu'elles ont paru correspondre à une nécessité fonctionnelle ou formelle.

Mais quand il a fallu ajouter des éléments, refaire un plafond ou un enduit sur un mur ancien, percer une porte ou une fenêtre, créer même des espaces nouveaux, comme celui où a été placée la statue équestre de Cangrande, nous avons choisi des solutions résolument modernes, adaptées aux critères actuels de la muséographie. Nous avons ainsi acquis la conviction que la dynamique des structures modernes, et l'orientation que les architectes d'aujourd'hui, dans leur tâche d'intégration, sont enclins à donner à la dynamique des structures anciennes, finissent, en dernière analyse, par imposer une résonance plus vive et plus affirmée aux vestiges du passé. (Suite page 68)

Ci-contre, en haut, un aspect des salles de peinture.

Dans la salle réunissant les œuvres de Francesco Bonsignori, peintre véronais élève de Mantegna, la « Madona del Bovo », avec trois saints, un évêque et une femme en prière.

Présentation des fresques dans la section consacrée à la peinture véronaise du Moyen-âge.



Enrichetta Ritter : La réussite incontestable que constitue l'aménagement du Castelvecchio est due, me semble-t-il, à la parfaite intégration des éléments muséographiques dans le cadre architectural. Quels sont les critères qui vous ont permis d'y parvenir?

Licisco Magagnato : De même que les critères adoptés autrefois dépendaient des exigences et des idées de l'époque, les principes que nous avons suivis ici répondent aux théories et aux méthodes de notre temps. Le développement que celles-ci connaissent actuellement en Italie n'est pas le fait du hasard mais de circonstances faciles à déceler: les ravages de la guerre, dans un pays si riche de vestiges historiques et artistiques, l'urgence de la reconstruction dans un climat d'évolution à peu près sans précédent, la pression et les réactions d'une culture de tradition « crocienne » désarmée et pourtant combattive, la phase critique de renouvellement qu'a subi l'architecture moderne en Italie et ailleurs. Ainsi, nous avons dû depuis dix ans aborder la restauration non plus comme une tâche secondaire, et de simple conservation, mais comme une nécessité vitale, comme une mise à l'épreuve de l'architecture et de l'urbanisme modernes face aux exigences de notre temps.

Nous avons assisté tout d'abord au renouveau de la thèse, déjà soutenue par Cavalcaselle, Boito, Giovannoni, selon laquelle une restauration ne doit jamais superposer aux parties anciennes des éléments refaits « dans le style » de l'œuvre, à la manière de Viollet-le-Duc, pour ainsi dire. Mais il s'est avéré en même temps que le respect critique, le travail de sélection parmi les éléments à sauver, devaient nécessairement être complétés par une phase de création originale. Chaque fois qu'une forme détruite doit être refaite pour des raisons fonctionnelles, chaque fois qu'il faut reconstituer une unité plastique, l'intervention d'un créateur est indispensable. La collaboration entre l'historien, qui analyse la complexité des éléments subsistants, et l'artiste qui agit directement, doit traduire chez celui-ci une « acceptation intérieure » de la méthode et de la culture historique, une aptitude à assimiler le caractère et l'esprit de la forme ancienne.

C'est pourquoi, au Castelvecchio, lorsqu'il a fallu greffer sur l'édifice des éléments nouveaux, l'intervention a été franche, et nettement soulignée. Les traces encore vives du passé ont été préservées, celles de l'époque communale, et des Scaliger, comme celles de la période napoléonienne; et même les restaurations du début du siècle ont été respectées lorsqu'elles ont paru correspondre à une nécessité fonctionnelle ou formelle.

Mais quand il a fallu ajouter des éléments, refaire un plafond ou un enduit sur un mur ancien, percer une porte ou une fenêtre, créer même des espaces nouveaux, comme celui où a été placée la statue équestre de Cangrande, nous avons choisi des solutions résolument modernes, adaptées aux critères actuels de la muséographie. Nous avons ainsi acquis la conviction que la dynamique des structures modernes, et l'orientation que les architectes d'aujourd'hui, dans leur tâche d'intégration, sont enclins à donner à la dynamique des structures anciennes, finissent, en dernière analyse, par imposer une résonance plus vive et plus affirmée aux vestiges du passé. (Suite page 68.)

Ci-contre, en haut, un aspect des salles de peinture.

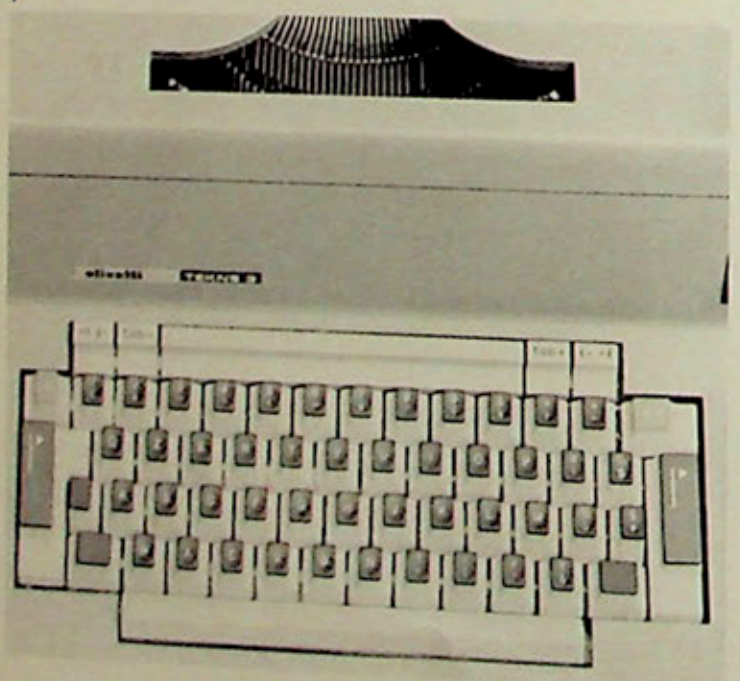
Dans la salle réunissant les œuvres de Francesco Bonsignori, peintre véronais élève de Mantegna, la « Madona del Bovo », avec trois saints, un évêque et une femme en prière.

Présentation des fresques dans la section consacrée à la peinture véronaise du Moyen-âge.

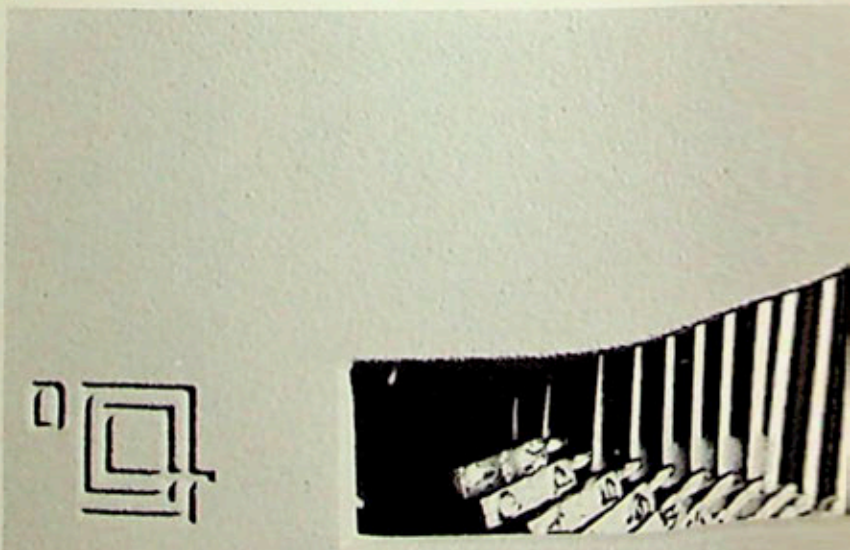
Su
on

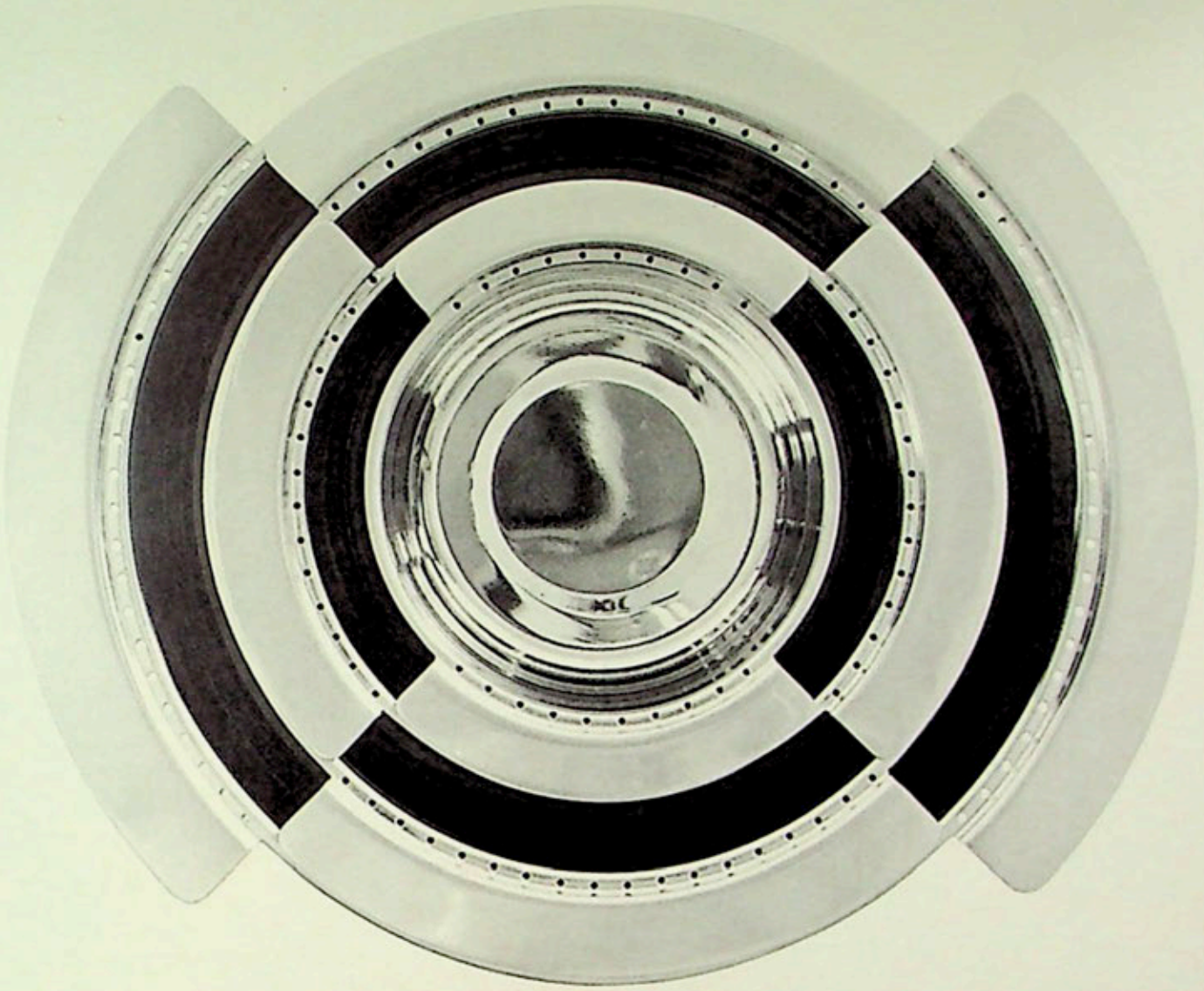
1

1



1



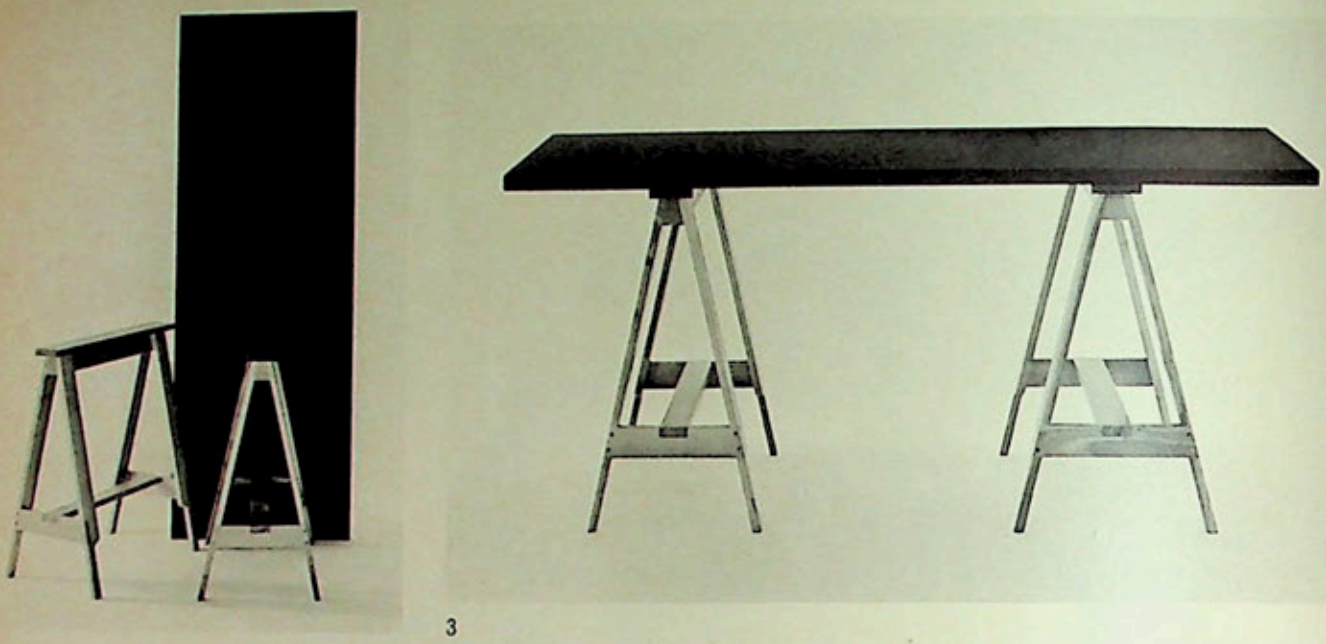


2

1. La nouvelle machine à écrire Tekne 3 (Olivetti) créée par Ettore Sottsass Jr avec la collaboration de H. von Klier. La structure formelle est un ensemble de lignes parallèles destinées à prolonger dans l'œil de l'opérateur l'empreinte optique des horizontales que constituent sur la feuille blanche les textes dactylographiés, créant ainsi une continuité qui réduit la fatigue visuelle. La machine n'est en rien une « sculpture » conçue isolément. Elle a été dessinée au contraire en fonction du voisinage d'autres machines, comme c'est le cas dans un bureau.

2. Une série nouvelle de récipients en acier inoxydable, dessinés par Robert Sambonet. Ce sont huit plats de cuisine ou de service que leurs diamètres décroissants permettent de placer les uns dans les autres.
Les poignées comportent des perforations antithermique (Industria Sambonet, Vercelli).

Idées italiennes

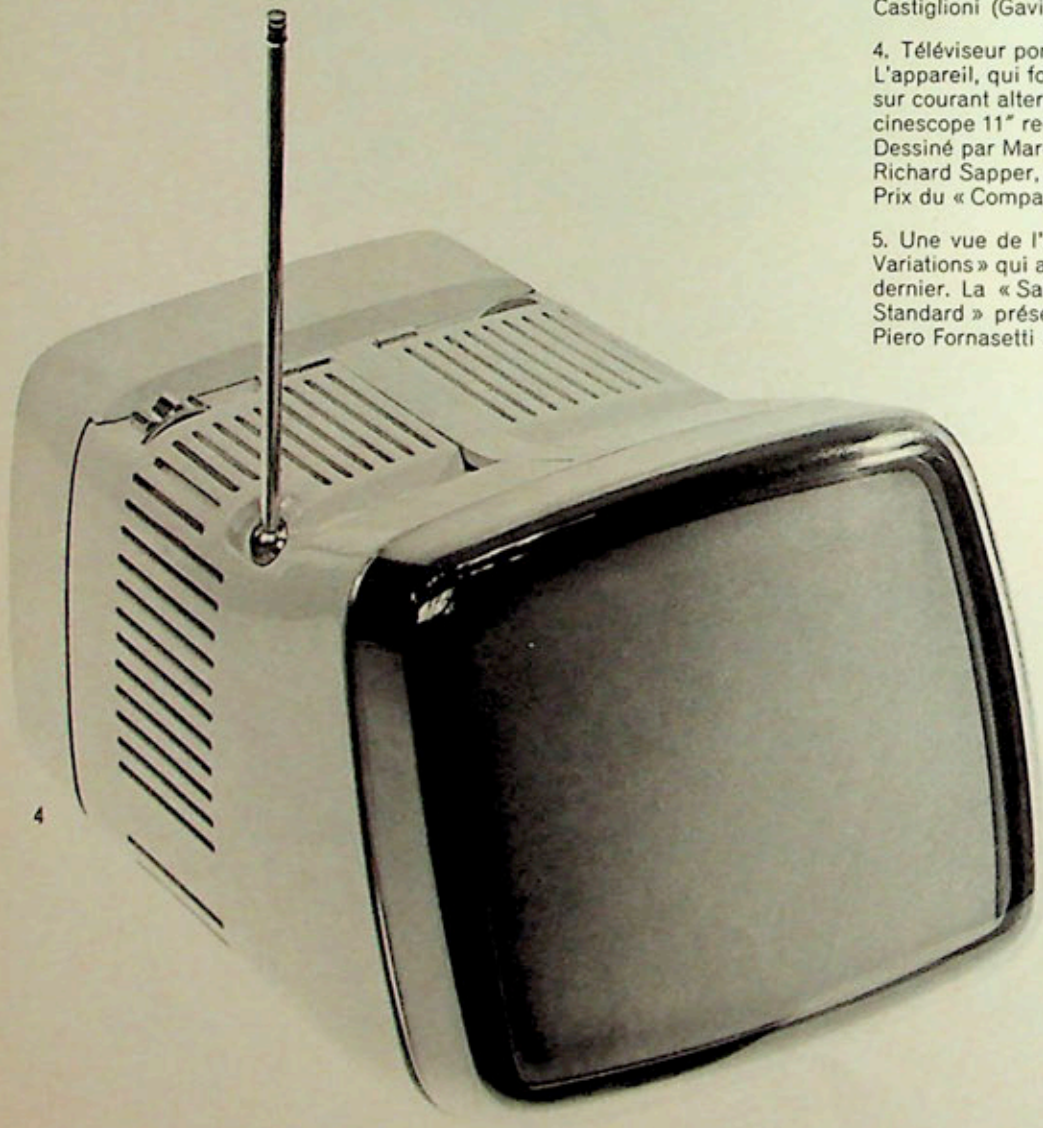


3

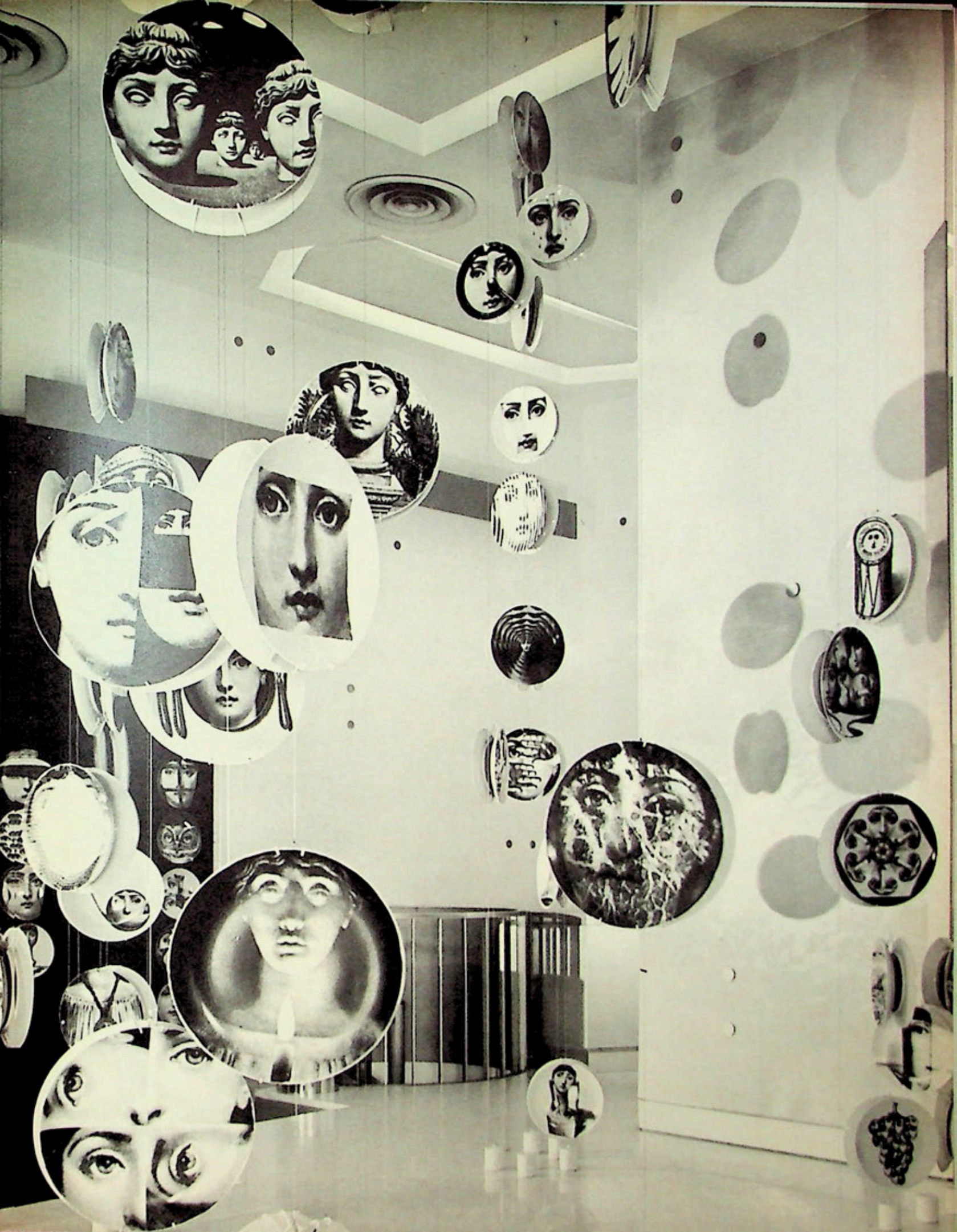
3. Table sur chevalet en bois de noyer ou de Paduka, dessinée par Achille et Piergiacomo Castiglioni (Gavina).

4. Téléviseur portatif à transistor Algol 11" L'appareil, qui fonctionne également sur courant alternatif, comporte un cinescope 11" rectangulaire « Thin Neck ». Dessiné par Marco Zanuso et Richard Sapper, il a été sélectionné pour le Prix du « Compasso d'Oro » 1964.

5. Une vue de l'exposition « Thème et Variations » qui a eu lieu à Milan en décembre dernier. La « Salle d'Expressions d'Idéal Standard » présentait 250 variations de Piero Fornasetti sur un même visage féminin.



4



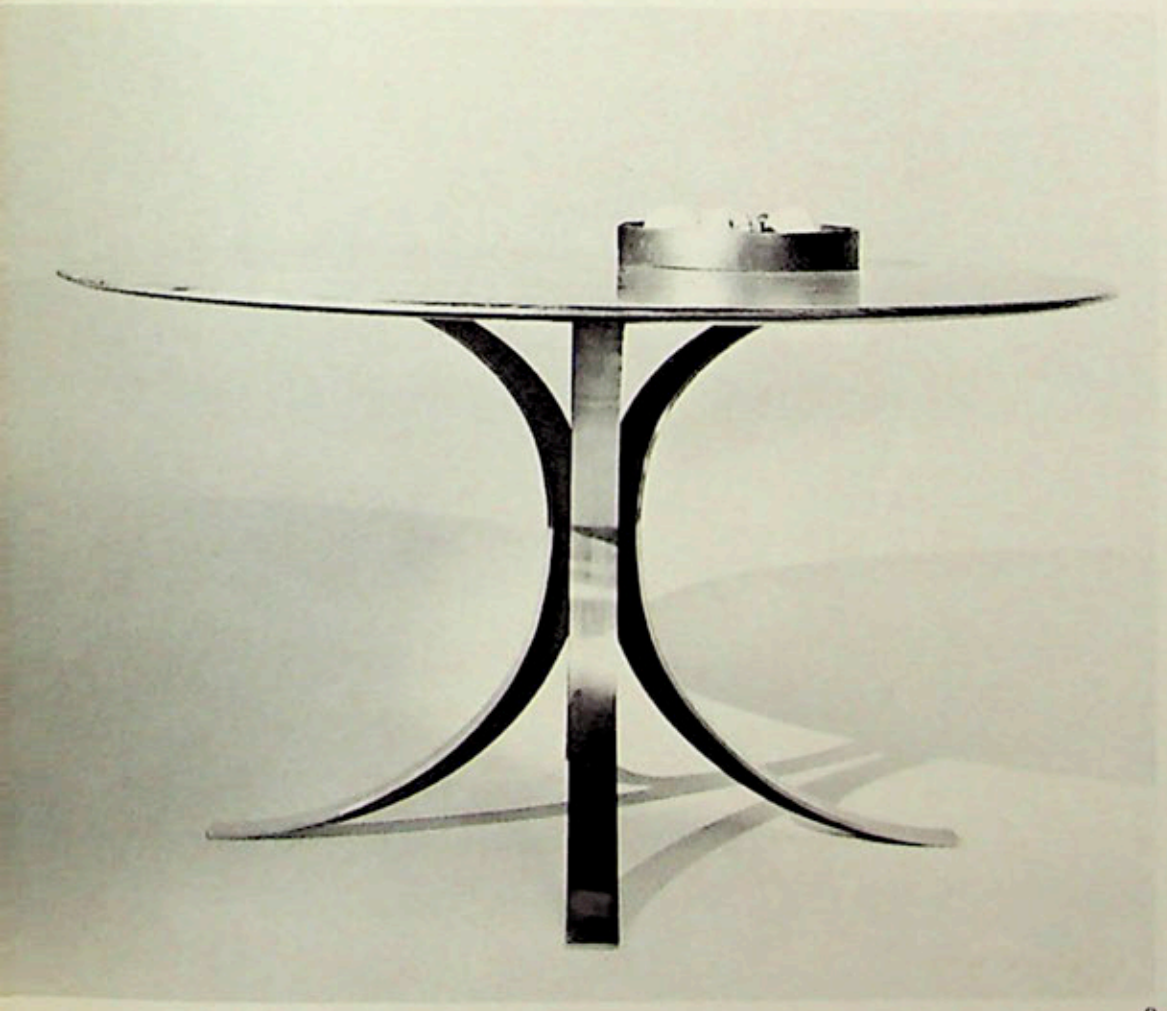
6. Un nouveau tissu d'ameublement exécuté à la main, en coton à relief ton sur ton, blanc ou de couleur pastel. Création de Fede Cheti.

7. Le fauteuil « Fourline » de Marco Zanuso (Arflex) a remporté une médaille d'or à la dernière Triennale. La fixation du siège et du dossier à l'armature d'acier permet d'obtenir quatre positions différentes.

8. Dessinée par Osvaldo Borsani, une table de salle à manger sur pied d'aluminium garni d'acier inoxydable ou de laiton bruni (Tecno). Le plateau est en bois ou en travertin (Diam. 120 et 130 cm.).

9. Fauteuil dessiné par Gio Ponti (Knoll International Italie).

7

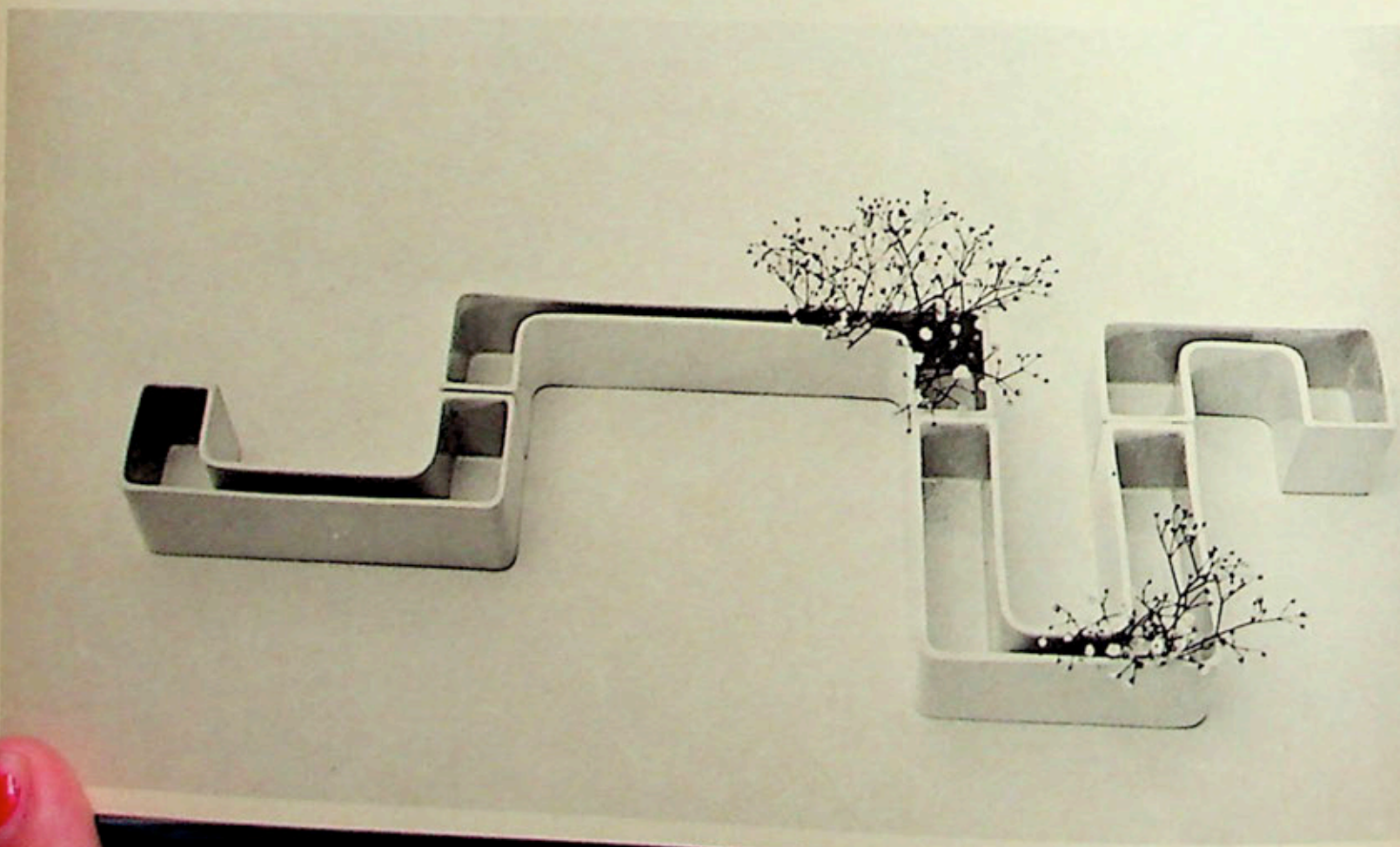


8

9

10. Table de jeu d'Eugenio Gerli (Tecno). La hauteur de 70 cm. peut être ramenée à 40 cm. (notre photo). Les pieds sont en aluminium. Le plateau de bois comporte une partie centrale mobile, recouverte de drap. Celle-ci peut également être tendue de drap sur une face et de cuir sur l'autre.

11. Ces vases en terre blanche émaillée de Vicence font partie d'une nouvelle série de quarante pièces dessinées par Mangiarotti. Un procédé de collage permet de les produire en grande série (Danese).



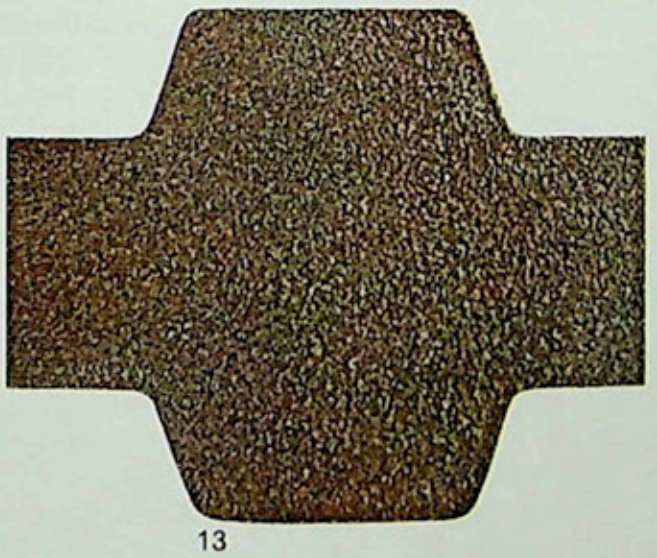
10

12. « Lotus », tissu imprimé d'ameublement en pur lin ou en lin et coton. Il existe en dix combinaisons de couleurs (Falconetto).

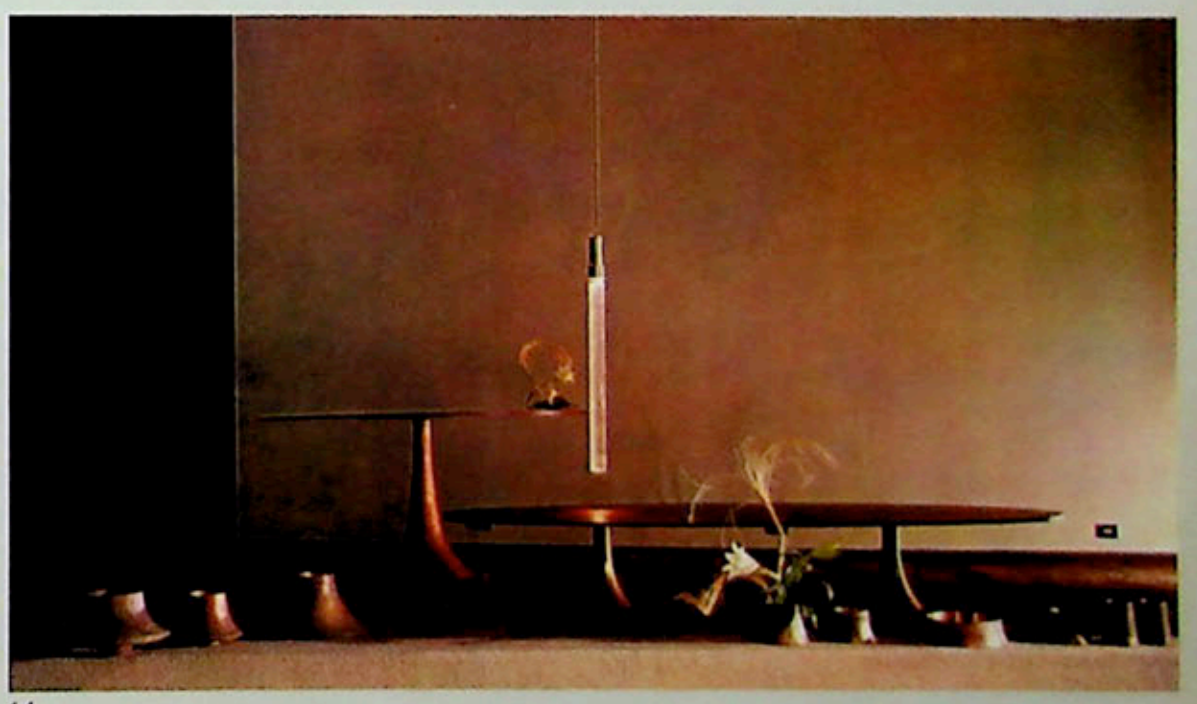
13. Deux modèles de carreaux de céramique pour revêtements de sol et de mur.
Le support est en demi-grès (Gabbianelli).

14. Quelques créations d'Angelo Mangiarotti (distribuées en France par le Mobilier International, en Italie par Ambiente-Bernini): deux tables à piétements de bronze et plateaux de marbre (blanc, vert ou noir) ou de bois (acajou et noyer). Les vases font partie d'une série de quarante pièces en bronze coulé puis travaillé au tour. Le luminaire — un tube de plexiglas à tête d'acier — a remporté le premier prix national « Golfo La Spezia » pour le Dessin Industriel.

13



13



14

Les primitifs italiens et les collectionneurs du 18e siècle

Suite de la page 12

signé « Johanes de Pisis » et le « retable Demidoff » de Crivelli, qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery de Londres. Son successeur le cardinal Stefano Borgia, « rempli de zèle pour tout ce qui regarde les arts », rassembla un riche musée à Velletri, sa ville natale. Et il faut rappeler que si l'église Saint-Clément à Rome est aujourd'hui la moins remaniée des basiliques médiévales romaines, c'est à l'esprit archéologique du cardinal Borgia que nous le devons. Ce qui lui valut l'estime passionnée de Séroux d'Agincourt.

Les « porporati » Zelada et Borgia disposaient d'importantes ressources pécuniaires. Mais il y eut une autre catégorie d'amateurs moins fortunés qui réunirent d'intéressantes pièces de collection. Nous savons ainsi par le témoignage de Della Valle qu'un avocat du nom de Mariotti avait « dans son riche et précieux musée, des choses véritablement stupéfiantes », aussi bien des peintures grecques que des fragments de mosaïque provenant du triclinium de Saint-Jean de Latran. Lanzi nous apprend qu'un certain père Adam avait constitué à Florence une collection de peintures antiques dans le vestibule du couvent de l'Annunziata et Lastri signale la très belle série historique des peintres toscans, rassemblée à grand prix et à grand peine, par le peintre florentin Vincenzio Gotti. Les collections du chanoine Zucchetti à Pise, celle de l'abbé Ciaccheri à Sienne formèrent les noyau des futurs musées de leurs villes. A Bologne, Lanzi remarque, parmi d'autres, le fameux ensemble du palais Malvezzi, « où sont exposés... les tableaux des anciens maîtres avec leurs noms, point toujours inscrits de longue date, ni toujours certains; mais cette collection fait honneur à la noble famille qui l'a formée ». Lanzi mentionne également la belle série d'icônes byzantines du musée de Classe, près de Ravenne, auxquelles s'ajoutent, selon Beltrami, « une quantité d'anciennes peintures sur bois et plusieurs dans la manière grecque ».

On trouve ainsi, à la fin du siècle, de très nombreuses mentions de collections italiennes, dont il est important de noter qu'elles sont, pour la plupart, de création antérieure aux collections étrangères d'Artaud de Montor, de Fesch, d'Ottley, etc... Celle de Mariotti était déjà formée en 1781, de même que celle de Ciaccheri, et celle des pères de Classe avant 1783. Della Valle constitue la sienne dans les années 80. Celles du père Adam et de Zucchetti existaient certainement en 1795; quant à celle des Malvezzi, elle prend sa source au siècle précédent.

Dans le Veneto, où les études d'histoire de l'art fleurirent avec une particulière vivacité au XVIIIe siècle, il faut ajouter aux noms de Facciolati, de Lodoli, de Maffei, de Manfrin, des collectionneurs comme Girolamo Zanetti et G. M. Sasso. Ce dernier possédait notamment une œuvre signée de Quiricio da Murano (une « Madonne »), et le carnet de dessins de Jacopo Bellini. Pietro Edwards, qui dirigeait au XVIIIe siècle un cabinet de restauration, et fut chargé de choisir les peintures domaniales à introduire dans les collections de l'Académie, fit une large place aux primitifs, avec des œuvres signées de Giovanni da Bologne et Lorenzo Veneziano, Giambono, Andrea da Murano, etc... On trouve également des primitifs « signés » chez le patricien Girolamo Ascanio Molin. Aucune de ces « signatures » à vrai dire n'a résisté à l'examen critique. Elles n'en constituent pas moins une source précieuse d'information sur l'état réel de la science des connaisseurs à la fin du XVIIIe siècle.

On ne peut quitter Venise sans rappeler enfin qu'à cette époque, à dater de 1779 pour être précis, se constitue la collection de Theodoro Correr, dont l'interêt qu'il portait aux vieux maîtres est attesté par la présence de vingt-sept primitifs dans le musée qui porte aujourd'hui son nom.

Padoue regorgeait pour ainsi dire de collections. On peut imaginer l'importance de celle de Capodilista par le nombre de ses tableaux conservés aujourd'hui au Musée Civique. C'est dans la collection Scotti que, sous l'attribution habituelle à Mantegna, on pouvait admirer le « Saint Jean-Baptiste » d'Ercole de' Roberti, aujourd'hui à Berlin. Et chez les Gradenigo, auprès d'un Mantegna illégitime, on pouvait en voir deux authentiques, la « Circoncision » de Berlin et le « Saint Sébastien » de la Ca' d'Oro.

Quelles conclusions proposer au terme de notre rétrospective? Tout d'abord, je crois avoir montré l'existence précoce d'un « collectionnisme » tourné vers l'art italien antérieur à Raphaël. Dès la première moitié du siècle, la préoccupation historique de fonder sur des preuves matérielles l'évolution stylistique des diverses écoles (en vertu d'un concept « expérimental » de Malvasia) avait conduit quelques érudits (Maffei, Lodoli, Facciolati, Hugford) à recueillir des peintures et des dessins qui avaient alors une faible valeur marchande. A partir de 1750, les œuvres médiévales et celles de la première Renaissance commencent à être conservées avec soin dans les couvents, les curies épiscopales, les bibliothèques et les musées. Cependant les études publiées par les érudits, tant laïcs que religieux, se font plus nombreuses tout en se détachant désormais de visées encyclopédiques. Les étrangers participent à ce mouvement, Anglais ou Français, dont les collections ne se distinguent guère des italiennes par l'importance ou le caractère. Tout ceci précède les perturbations des campagnes napoléoniennes, qui donnèrent à des fonctionnaires français ou à des amateurs anglais l'occasion de réunir des collections considérables. C'est seulement dans cette période à cheval sur deux siècles, qu'on voit paraître le goût typiquement romantique pour les formes du « classicisme gracile » et sentimental du Pérugin, de Garofalo, de Costa, de Francia, qui sera le domaine d'élection des Nazaréens. C'est alors aussi que se constituent en Italie la plupart des collections publiques (Sienne, Pise, Florence, Venise), dans un désir de sauver ce qui pouvait l'être, en un temps où les particuliers n'étaient plus en mesure de soutenir la concurrence des amateurs étrangers.

Mais une interprétation correcte des faits exposés ici suppose une référence attentive à la littérature artistique de l'époque. On s'aperçoit alors que les enrichissements de maintes collections sont à peu près parallèles au progrès des études contemporaines. Celles-ci, encore assez dispersées au milieu du XVIIIe, apparaissent en plus grand nombre à la fin du siècle, surtout dans les villes où vivent les plus importants critiques (Zanetti, Della Valle, Lanzi, Cicognara). Il faut noter aussi les rapports étroits qui unissent alors érudits et collectionneurs. Nous avons déjà relevé, par exemple, les liens qui existaient entre Sasso, Strange et Harvey; mais Sasso était d'autre part en correspondance avec le groupe padouan de Lazzara, Brandolese, Obizzi, étroitement lié d'amitié à Lanzi et, à travers lui au groupe florentin. Lanzi était également en correspondance avec le cardinal Borgia et le groupe romain de Zelada et de Séroux d'Agincourt. ►

La «peinture-objet» dans l'art italien contemporain

Suite de la page 46

chromatique assume souvent des caractéristiques plus franchement picturales. Un autre Italo-Américain, Angelo Savelli, a exposé à la dernière Biennale d'intéressants reliefs blancs créés en matière plastique, à mi-chemin entre le graphisme pur et l'« objet trouvé ». Dans le même ordre d'idées, parmi les sculpteurs auxquels s'est posé le problème de construire « des objets plastiques » plutôt que des « statues », il faut mentionner les curieuses expériences de Gino Marotta. Employant une technique de type industriel pour animer une série d'« objets inutiles » dotés d'une étonnante qualité fantastique, il évite soigneusement l'usage des matériaux « de rencontre » ou le recours à des techniques encore artisanales.

Je préfère ne pas allonger davantage mon exposé par des listes de noms qui d'ailleurs ne rentreraient qu'imparfaitement dans le cadre de la tendance examinée ici. Il m'a semblé plus intéressant de présenter aux lecteurs un choix rigoureux des artistes qui ont su mieux que d'autres limiter leur recherche à la création d'objets picturaux aussi étrangers à l'intrusion du « pop art » qu'à la rigueur scientifique de « l'art à programme ». Il n'est pas dans mon rôle de prédire l'avenir prochain de cette tendance « objectuelle ». A mon avis pourtant elle constitue aujourd'hui une étape importante pour ces peintres décidés à se libérer de la hantise de l'objet qui les entoure (objet naturel ou industriel), et tâchant de devenir eux-mêmes « créateurs de nouveaux objets ».

Si nous nous demandons maintenant à laquelle des deux catégories, celle des amateurs-collectionneurs ou celle des chercheurs érudits, revint le mérite d'avoir compris les premiers la valeur de l'art médiéval, tout nous donne à penser que l'érudition et la curiosité historique jouèrent un bien plus grand rôle dans cette revalorisation que la sensibilité et le goût. La grande proportion d'érudits parmi les premiers collectionneurs le démontre amplement. N'étaient-ils pas d'ailleurs les seuls pour qui les œuvres des anciens maîtres pouvaient avoir quelque valeur, comme documents nécessaires de l'histoire de la peinture italienne qu'il cherchaient à reconstituer? Cette dépendance à l'égard des études contemporaines est prouvée en outre par le petit nombre de noms-clés qui dominent les premières collections: Cimabue, Giotto, Masaccio, Mantegna, les seuls auxquels on attribuait quelque valeur, de curiosité tout au moins. Des noms moins fameux apparurent dans les collections de chercheurs visant spécialement à « récupérer » des artistes mineurs ou d'importance locale (Barnaba da Modena chez Séroux d'Agincourt; Ugolino di Nerio chez Ottley; Lorenzo Veneziano chez Maffei; Guido da Siena, Matteo da Giovanni, Taddeo di Bartolo chez Ciaccheri) et ils n'envahiront les grandes collections étrangères que lorsque Lanzi dans sa « Storia Pittorica » aura fait la synthèse de l'effort critique du siècle tout entier. C'est seulement à la fin du XVIII•, et plus encore au siècle suivant, que la figure du collectionneur érudit, du type des Maffei, Facciolati, Borgia ou d'Agincourt, cédera le pas à celle du collectionneur dilettante, du diplomate (Fesch, Cacault, Artaud de Montor) ou du marchand comme Solly.

Je crois finalement que si « l'extraordinaire remue-ménage d'œuvres d'art provoqué par les révolutions européennes, les sécularisations des couvents, les dispersions des galeries illustres, les confiscations républicaines », a constitué un hiatus dans la formation progressive des collections de primitifs, ce fut en européanisant un phénomène déjà instauré en Italie depuis un demi-siècle; ce hiatus aboutit à diffuser (avec la dégradation propre à toute expansion) la connaissance et l'appréciation des primitifs, préparées en Italie par un groupe assez nombreux de savants. Si les armées napoléoniennes firent leur butin des primitifs, c'est que les récentes études des Zanetti et des Affo, des Della Valle et des Lanzi venaient précisément de donner du prix à ces « vieilleries ». Il faut attendre une étape ultérieure pour voir la France imiter l'exemple donné aux Offices dès 1770 et dédier aux primitifs une section des galeries publiques. Ce fut enfin après que d'importantes cargaisons de primitifs eurent passé les Alpes ou la Manche que paraissent à leur sujet de savantes études et que de vrais chercheurs descendent en Italie pour prendre à leur tour la relève des dilettantes. Ottley, en 1791, fut un précurseur; c'est en 1804 qu'arrive le premier grand historien romantique, von Rumohr. Mais leurs œuvres ne verront le jour que plus tard.

Si vous voulez en savoir davantage

Le texte que vous venez de lire, traduit par J. Guillerme, est extrait d'un chapitre de l'ouvrage de G. Previtali: « La Fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici ». (G. Einaudi.)

Giuseppe Scolari

Suite de la page 27

Il ne faut pas s'étonner non plus de trouver chez lui, dans l'« Ecce Homo » ou le « Christ bafoué » par exemple, des affinités avec l'art maniériste des Pays-Bas, à une époque où les Flamands sont nombreux en Vénétie et où les influences réciproques avec les artistes locaux sont bien attestées. Scolari semble s'être tourné aussi, comme graveur au moins, vers les artistes rhénans. Qui, en dehors de Hans Baldung a fait des bois gravés aussi violemment expressifs?

Urs Graf est le seul artiste dont on connaisse des bois traités en taille blanche, c'est-à-dire où le dessin apparaît en blanc sur noir. Scolari a pu s'inspirer de ces artistes, mais il élabore, nous l'avons dit, un art du bois gravé qui lui est tout à fait personnel. En cherchant, on trouverait sans doute d'autres affinités; mais ce qui est caractéristique, c'est que, malgré cette variété de rapprochements, on ne puisse pas mettre Scolari à la suite immédiate d'un maître connu. C'est sans doute une marque éclatante de l'originalité de cet artiste obscur; peut-être en est-ce une aussi de notre ignorance de la peinture dans les provinces vénitiennes à la fin du XVI• siècle.

Castelvecchio

Suite de la page 56

E.R.: Abordons maintenant l'installation des collections elles-mêmes. Quels ont été les critères adoptés?

L.M.: Des critères analogues à ceux que nous avons suivis pour la restauration de l'édifice, dont nous avons voulu respecter le caractère; ainsi nous avons renoncé à ordonner la grande galerie selon des rythmes parallèles et symétriques. Nous avons préféré aménager trois séries distinctes de salles: la première abrite une section nouvelle, et particulièrement importante, consacrée à la sculpture véronaise médiévale: elle est située dans les parties subsistantes du petit bastion napoléonien. Les peintures du Moyen Age et celles du Quattrocento sont exposées dans les pièces qui étaient autrefois les appartements des Scaliger. Enfin nous avons créé une suite de salles le long du mur napoléonien dominant l'Adige pour la peinture du XVI[e] au XVIII[e] siècle.

E.R.: Pourquoi avez-vous choisi Carlo Scarpa comme architecte?

L.M.: Parce que seul un artiste moderne peut réaliser une restauration rigoureuse, et parce que Scarpa possède, je crois, une sorte de génie de la restauration. Sa longue expérience dans l'aménagement des musées témoigne de son respect passionné, de son amour pour l'œuvre d'art. Et cet amour n'est pas un sentiment d'esthéticien mais un attachement d'historien, de critique. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'œuvre antique pour son antiquité seule, mais la forme authentique dont il perçoit l'expression stylistique individuelle. Cet état d'esprit d'historien moderne, dans la ligne de Croce, inspire chacune des étapes de son travail: intelligence du cadre à aménager, élaboration du projet, synthèse formelle de la réalisation finale. La manière dont il a su résoudre le problème posé par la statue équestre de Cangrande, — l'une des réalisations majeures de ses travaux au Castelvecchio—, peut être considérée comme une solution exemplaire. Mais le simple dessin d'une verrière, en contrepoint à une fenêtre gothique, la franche implantation d'une armature de fer sur une maçonnerie dégradée, les sutures de ciment dans les brèches ouvertes par le temps, sont autant d'exemples de ce don que possède Scarpa d'unir, tout en les distinguant, la réalité d'hier et celle d'aujourd'hui, de soumettre le passé à la mesure et au rythme du présent.

E.R.: Le budget de l'Italie est lourdement obéré par les dépenses que lui impose la conservation d'un patrimoine artistique exceptionnel. Il serait intéressant de savoir, après l'achèvement des travaux du Castelvecchio, quel a été le total des sommes engagées dans cette entreprise considérable?

L.M.: Je crois important de rappeler que le chiffre atteindra 250 millions de lires, ce qui représente un effort remarquable de la part de la Commune de Vérone et des associations participantes. Les travaux ayant porté sur un volume global de 25 000 m³, la restauration, y compris tous les aménagements, installations techniques, chauffages, etc., a donc été de 10 000 lires environ par mètre cube. Et ceci est sans doute une précision importante pour l'évaluation des restaurations actuellement réalisées en Italie.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955 - 1964

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée). Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1964.
Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VI[e].
Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955 F. 100,00	*1960 (épuisé)*
1956 F. 60,00	*1961 F. 100,00*
1957 F. 60,00	*1962 F. 120,00*
1958 F. 60,00	*1963 F. 130,00*
1959 F. 65,00	*1964 F. 130,00*

(plus F. 8.00 de frais de port et d'emballage).

FRED Joaillier

6, rue Royale - OPE 63-60 - Paris

BERNINI

MOBILI E ARREDAMENTI G.B. BERNINI & FIGLI SAS MILANO VIA CEFALONIA 9

Une nouvelle table:
La seule comportant un pied coulé en bronze.
La rigueur des proportions,
l'attachement aux qualités traditionnelles
de l'artisanat sont
appliqués ici à une très belle
réalisation d'aujourd'hui.
Le bois, le cristal, le marbre,
ou les métaux émaillés du plateau
(qui se fait en plusieurs
dimensions rondes ou ovales),
ajoutent encore à son élégance précieuse.
Dessinateur ARCH. ANGELO MANGIAROTTI

MOBILIER INTERNATIONAL
166, RUE DU FAUBOURG - SAINT - HONORE'
PARIS - VIII E

lycini SRP

La collection Artifort comprend 70 modèles créés par :
Geoffrey D. Harcourt, Londres - Kho Liang Ie, Amsterdam -
Pierre Paulin, Paris - Théo Ruth, Maastricht.

artifort

Documentation et liste des concessionnaires :
20, rue Hoche - Puteaux (Seine) LON. 32-32

4 F 920

L'ŒIL

Numéro spécial:
Architecture et urbanisme
au XX° siècle

Un cadre Ancien Un chef-d'œuvre Moderne

une alliance séduisante que vous propose

Samcom Sélection du meuble international

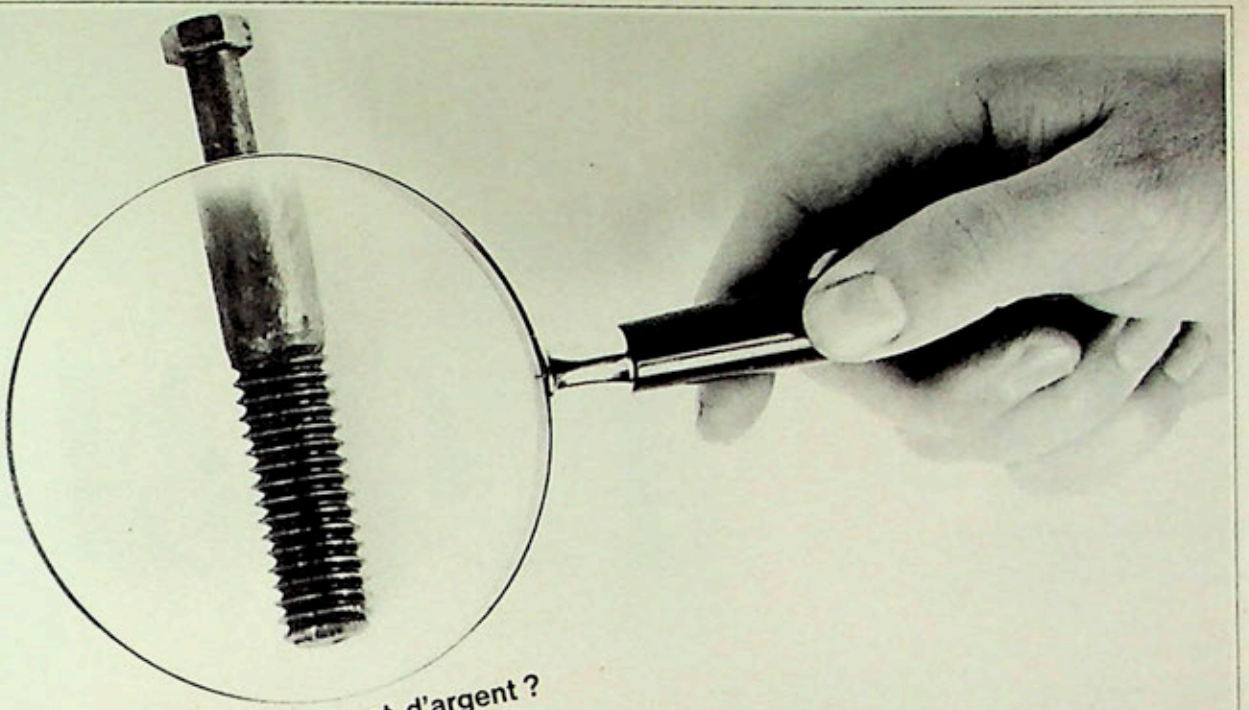
Cette salle à manger en Teck S 3, par son style scandinave pur, par l'harmonie de ses formes équilibrées, s'incorpore au style de votre intérieur

BAHUT 631 - Larg. 240 (se fait également en palissandre). LIVING 67 - Larg. 185 - haut. 114 (se fait également en palissandre). TABLE 1021 Ø120 - 2 allonges centrales de 60. TABLE ROULANTE "BERGEN" - 80,5 x 45 x 66. CHAISES N° 1 - Teck garnies de skai noir.

Liste de nos dépositaires sur demande
à B.P. 156-10 Paris

TOUS LES MEUBLES SAMCOM SONT SIGNÉS

pub. m. bégassat 1.P4



une perte de temps et d'argent ?

Un boulon...
il y en a plusieurs centaines
dans une automobile ;
or, les visiteurs
de Volvo en Suède
s'étonnent de voir
un contrôleur
vérifier un à un
des milliers de boulons.
Le contrôle
de cette pièce banale
est en effet
presque aussi coûteux
que sa fabrication
et sans doute direz-vous
que c'est une perte
de temps et d'argent.
Peut-être,
mais nous estimons
que votre sécurité
vaut la dépense.
■ 13 950 francs.

VOLVO

B. P. 39 - Puteaux, Seine
tél 506 76 20

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Eliott Erwitt-Magnum: page 2
Archives photographiques de la Météorologie
Nationale: page 3
Marc Riboud-Magnum: page 4
A. Winkler: page 5
Duprat: page 13
Retoria Y. Futagawa: pages 14 et 16-17
Retoria O. Murai: pages 15, 18 et 19
Evelyn Hofer: pages 20 et 22
Ezra Stoller: pages 23, 24 et 28
Cunningham-Werdnigg: pages 25, 26 et 27
Pieter Stroethoff: pages 33 et 34
Marc Lavrillier: pages 35 et 42 à 49
Ancillotti: pages 50 à 55
J. C. Nicolas: pages 58 à 60

Photographies en couleurs:
Pierre Joly-Vera Cardot: page de couverture
et page 41
Marc Lavrillier: page 42

Notre couverture: Détail de l'un des murs
translucides de François Chapuis
à l'église de Livry-Gargan.

Notre prochain numéro:
Au Musée de l'Homme - Villard de Honnecourt
Caravage et la peinture italienne
du XVII^e^ siècle - Les nouvelles installations
et les collections du Los Angeles
County Museum - Hiquily.

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe
pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277
U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud**
(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne
Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

Toute demande de changement d'adresse
doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro,
accompagnée de la somme de Fr. 0,60

Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

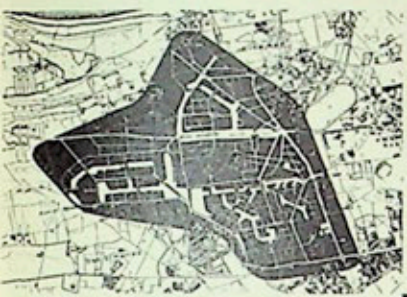
L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 122
FÉVRIER 1965

Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

Imprimé en Suisse

SOMMAIRE

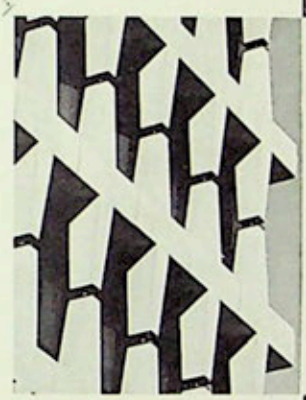


2 L'urbanisme, condition de survie

14 Le stade de Tokyo

20 Paul Rudolph

30 Emile Aillaud: Forbach



32 Schokbéton

38 Murs translucides

42 Pour un architecte

50 Un groupe de recherches

2 L'urbanisme, condition de survie. Un débat entre Max Querrien, Gérard Weill, Pierre Mazzolini, Michel Ecochard, Ionel Schein, J. P. Pornet, A. Crombecque et Jean-François Revel

14 Kenzo Tange: le Stade national de Tokyo

20 Paul Rudolph, par Jacques Ehrmann

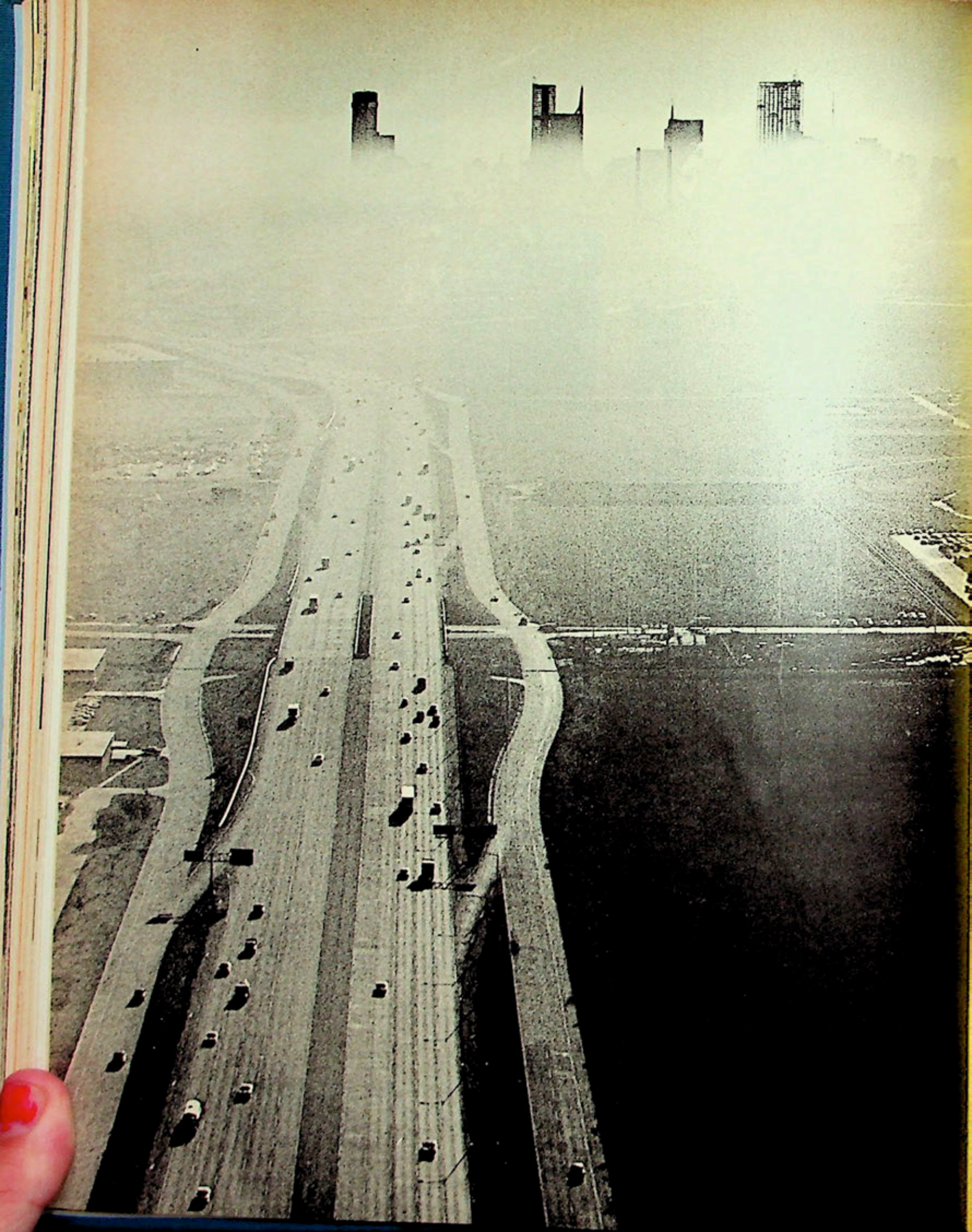
30 Emile Aillaud: la Cité du Weisberg à Forbach

32 Schokbéton

38 Les murs translucides de François Chapuis, par M.-G. de La Coste-Messelière

42 Par un architecte, pour un architecte

50 Un groupe de recherches



L'urbanisme, condition de survie. Quelques spécialistes vous expliquent pourquoi

La montée démographique, la naissance économique, le développement des zones industrielles, le gonflement anarchique des villes, le besoin toujours insatisfait de logements, de voies de communication, les nouveaux moyens de transport, la naissance d'une civilisation des loisirs, les exigences culturelles, l'internationalisation de la vie économique et l'effacement des distances, autant de réalités qui proclament l'urgence d'un nouvel urbanisme. L'ŒIL a réuni pour en discuter quelques personnalités qui, par leurs fonctions, leur métier, leurs responsabilités ou leurs recherches sont mises tous les jours en contact avec les problèmes divers et angoissants de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire. S'y sont joints des représentants de la plus jeune génération d'étudiants, bien placée pour prendre conscience des besoins actuels en la matière. Ont bien voulu accepter de prendre part à ce débat: M. Max Querrien, Directeur de l'Architecture au Ministère des Affaires culturelles; M. Gérard Weill, membre de la Délégation à l'Aménagement du Territoire (service rattaché au Premier Ministre); M. Pierre Mazzolini, du Commissariat Général au Plan; M. Michel Ecochard, architecte-urbaniste, un des maîtres de l'urbanisme moderne, directeur de l'Urbanisme au Maroc de 1946 à 1953, et auquel on doit de nombreuses études et réalisations urbanistiques dans les régions du globe les plus variées: Syrie, Liban, Guinée, Sénégal et qui poursuit actuellement l'étude de la Zone à Urbaniser en Priorité des Martigues; M. Ionel Schein, architecte-urbaniste, que les réalisations de logements économiques et familiaux dans la banlieue parisienne ont mis en contact avec les zones les plus critiques de l'urbanisme français. Enfin, M. Jean-Pierre Pornet, Vice-Président de la Mutuelle des étudiants en Psycho-sociologie et M. Alain Cromberque, Vice-Président de l'UNEF, chargé des affaires culturelles. Le débat est conduit par Jean-François Revel.

J. F. Revel: Peut-on limiter l'urbanisme à l'organisation des villes proprement dites?

Max Querrien: Pour la décennie qui commence nous aurons à régler des problèmes d'urbanisme en dehors des villes. Il est à peu près certain, compte tenu d'un certain équilibre du monde et des relations économiques internationales, que les terres cultivées connaîtront une récession importante. En même temps, il est très probable que la superficie des terres consacrées aux loisirs, à la relaxation, aux vacances, à la culture s'étendra. Cette perspective représente une chance mais aussi un risque extrêmement lourd. On peut ou bien réussir l'opération, ou bien y échouer complètement, suivant qu'elle s'accomplira dans le « désordre » ou dans l'« ordre ». Certaines portions de ces surfaces ont vocation à être maintenues telles qu'elles sont, tout simplement parce qu'elles sont dans la nature ce qu'elle a de meilleur. Ailleurs il faudra recréer le site naturel qui représentera une possibilité de vivre, une possibilité d'épanouissement. La notion d'organisation c'est-à-dire de répartition des vocations assignées aux différentes parties du sol se heurtera à la revendication des propriétaires de se voir traiter tous d'une façon égalitaire, en valorisant leur sol au maximum.

Il faut bien dire que c'est très exactement à cela qu'on s'est heurté sur le plan de l'urbanisme classique. Au fond le problème premier en matière d'urbanisme est le problème foncier. Le sol est-il disponible ou ne l'est-il pas? A l'heure actuelle, c'est extrêmement simple: il ne l'est pas. On assiste, dans un certain nombre de villes, à Paris en premier lieu, à une véritable ségrégation sociale. En effet les seules opérations que l'on puisse y concevoir sont des opérations de luxe, voire de super-luxe, parce qu'il faut amortir le handicap d'une acquisition foncière.

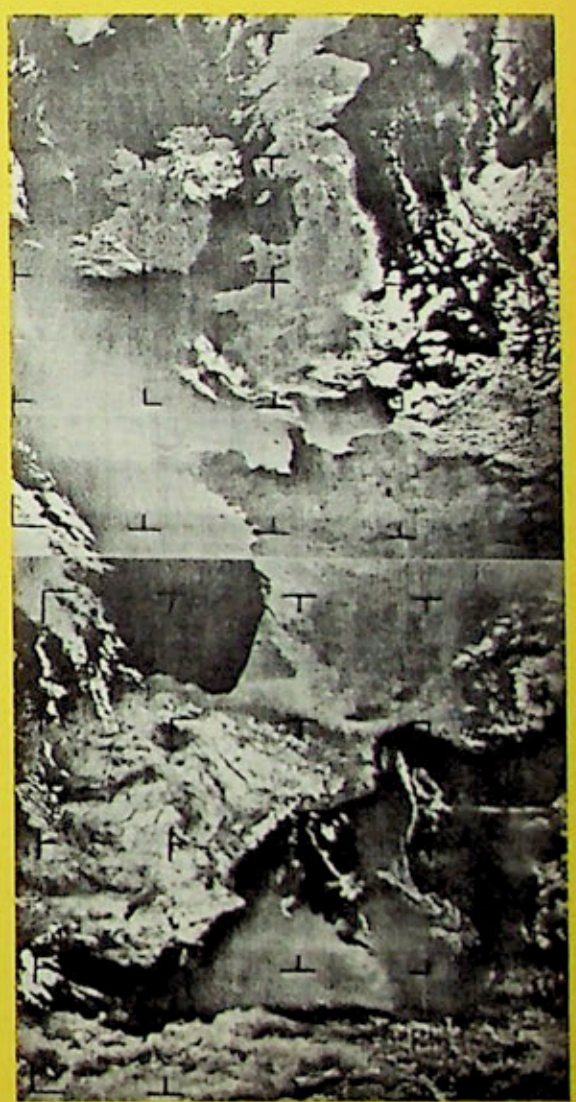
J. F. R.: Nous conduisez-vous à l'hypothèse d'une nationalisation du sol?

Nationaliser le sol?

M. Querrien: Nationalisation, aménagement, appelez cela comme vous le voudrez, il faudra un jour définir une législation telle que le sol soit socialement à la disposition de ceux qui ont mission de répondre aux besoins collectifs.

J. F. R.: Qu'en pense-t-on à l'Aménagement du Territoire?

Gérard Weill: Eh bien, on a posé le problème de l'urbanisme en termes d'affectation du sol. Pour les années qui viennent, une des questions les plus importantes est celle de savoir en effet par quel règlement éviter la spéculation, par quel moyen obtenir que le sol du territoire national soit utilisé à bon escient par l'Etat au profit de la société tout entière. L'urbanisme est une notion en crise. Tant que les villes étaient un monde clos, distinct de l'environnement rural, on pouvait parler de



Photographie prise au-dessus de la France et de l'Angleterre par le satellite Nimbus, le 31 août 1964. C'est de l'altitude d'un satellite artificiel qu'il faut aujourd'hui penser l'urbanisme. De tels documents donnent l'échelle à laquelle doivent être conçus les aménagements rendus nécessaires par la réduction des distances, la densité démographique, l'industrialisation.

Page ci-contre: Une autostrade aux Etats-Unis. Arrivée sur Dallas (Texas).

l'urbanisme; l'urbanisme concernait 3% du territoire puisque telle était l'importance du territoire bâti. Aujourd'hui les préoccupations d'aménagement s'étendent à l'espace rural tout entier considéré non plus seulement comme un espace productif, mais aussi comme un espace livré à l'homme pour ses loisirs et sa récréation.
Des problèmes complexes se posent, d'ordre économique et social, qui ne sont pas du domaine de l'homme de l'art mais bien davantage des choix politiques et économiques.

J. F. R.: Choix politiques, aménagement du territoire, donc planification.

P. Mazzolini: Il faut voir dans l'urbanisme un art de foules. Un art, disons, d'ensemble d'initiatives privées qui doivent être orientées par des choix, par des **partis** qui reçoivent l'assentiment, l'accord de tout le monde. Je défendrai même cette notion pour des « partis » beaucoup plus larges s'étendant à une armature européenne. Je crois que, de plus en plus, notre rôle sera de faire connaître quelles sont les solutions possibles pour que les gens se prononcent sur un ou deux partis. En fait, la crise de l'urbanisme provient d'une sorte de malthusianisme de techniciens qui affectent de se prononcer en petit cercle sur des partis sans les faire connaître, sans mobiliser les initiatives privées, qui se trouvent ainsi désorientées devant une croissance urbaine multiforme. En fait il n'existe pas de parti d'urbanisme. Nos villes et même nos régions, se trouvent situées devant ces multitudes de partis sur lesquels ni les autorités locales, ni les autorités régionales, ni les autorités centrales ne se sont prononcées. J'insiste sur ce rôle de l'urbaniste et de l'aménageur du territoire: **faire connaître** les partis et recueillir, disons, une sorte de vote tacite sur des options.

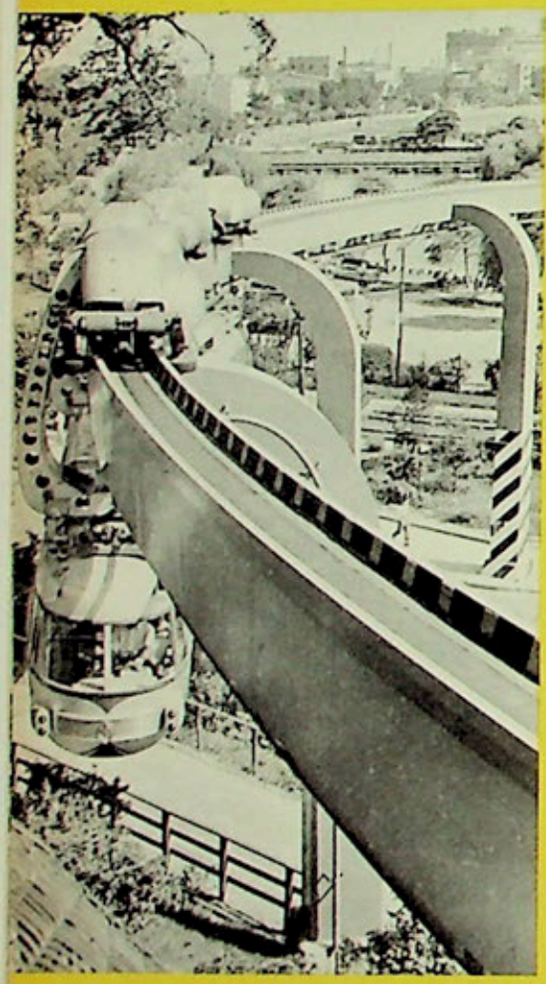
M. Querrien : Ce travail d'information, de prise de conscience serait en effet tout à fait essentiel. Là, vous prêchez tout à fait dans un sens qui m'est cher: sur le plan de l'architecture en particulier, je pense qu'il faut se lancer dans un travail immense de sensibilisation de l'opinion aux problèmes de l'architecture, aux problèmes que j'appellerais volontiers du savoir-vivre.
Mais en ce qui concerne le sol, une législation appropriée doit se substituer à des incitations individuelles qui font en quelque sorte à l'administrateur, au bonus pater familias privé, le devoir d'être un spéculateur. Soyez demain responsable d'un terrain, vous consulterez le cours des terrains, et vous chercherez à vendre le vôtre au prix qui résulte des initiatives sociales, prises sans que vous fassiez rien, qui ont valorisé votre sol; vous n'aurez même pas le droit de faire autrement. Le problème en matière économique n'est jamais un problème moral, il ne l'est que par surcroît. C'est toujours un problème de structure. Or il est certain que la structure héritée du droit quiritaire des romains nous interdit de considérer que le sol est mobilisable, qu'il est utilisable, qu'il est disponible et la conséquence est extrêmement rude: c'est, d'abord, qu'un certain nombre de gens, un certain nombre de collectivités locales, un certain nombre d'établissements qui auraient pour mission de faire de l'urbanisme préfèrent y renoncer; ensuite, à supposer que l'on ait fait de l'urbanisme, un certain nombre d'opérations achoppent devant les prix extravagants du terrain. L'ensemble du mécanisme est pour ainsi dire bloqué par des situations à la fois justes et injustes: alors la question de savoir si elles sont justes ou injustes n'est plus le problème.

P. Mazzolini: Les Etats-Unis l'ont résolu par la taxe foncière qui, tout en respectant la liberté du marché foncier prélève chaque année sur la valeur vénale du terrain une part qui permet justement aux collectivités locales d'équiper et d'élever le prix de ce terrain. En fait une cession brutale du sol aurait de graves conséquences dans les mécanismes libéraux qui, quand même, constituent un peu le sang de nos villes. La solution devrait permettre aux collectivités locales, qui ont très peu de ressources à l'heure actuelle, d'augmenter ces ressources et leur donner aussi une sorte d'autonomie de conception: quelqu'un qui est pauvre pense peu et c'est bien le cas actuellement de nos collectivités. Je vois là un des mécanismes qui permettraient si vous voulez, de redonner à nos villes ce goût de l'urbanisme.

J. F. R.: Tout le monde ici semble donc d'accord pour dire que le grand problème de l'urbanisme est actuellement le problème de la propriété foncière, mais vous, architectes-urbanistes, en supposant ce problème résolu, comment concevez-vous le problème de l'urbanisme?

Carence de l'Etat

Michel Ecochard: Mais c'est précisément qu'il n'est pas du tout résolu! Au contraire, les services officiels du gouvernement ont été exactement à l'opposé. Prenons un exemple brutal: la société mixte, la S.C.E.T., Société d'Equipement du Territoire, puisqu'il faut l'appeler par son nom, c'est-à-dire la Caisse des Dépôts et Consignations, a empêché tout aménagement du territoire et tout urbanisme; et pour moi c'est brutal parce que cet organisme, qui avait une chance inouïe, a acheté des terrains dans toute la France, au fur et à mesure, sans programme d'ensemble, sinon un programme annuel à cause de ses crédits. On peut donner l'exemple de quatre ensembles: L'Haye-les-Roses, Sceaux, Bourg-la-Reine et Massy-Antony qui se sont faits successivement en mettant chaque fois en valeur les terrains proches et, dans certains cas, en les achetant souvent le double du prix réel, et là je peux vous apporter une série de documents tout à fait précis. La spéculation et l'augmentation du prix des terrains sont en grande partie dues à une organisation que l'on pourrait presque qualifier de gouvernementale. C'est tout de même assez grave. Comment voulez-vous actuellement parler d'aménagement du territoire, quand vous voyez que l'Etat qui avait en main toute la région parisienne l'a laissée arriver au chaos actuel?
Là, il y avait d'ailleurs en même temps le problème de l'autoroute du sud. Vous croyez que l'on a tenu compte de l'autoroute du sud? vous croyez que l'on a tenu compte aussi de toutes les carrières par exemple qui existaient dans ce coin là, et qui auraient pu permettre de faire des espaces verts? A ce moment-là, à la Région parisienne on vous disait, « Monsieur, surtout ne faites pas des espaces verts. Vous allez faire tort aux propriétaires ». J'ai eu l'occasion d'étudier une ZUP (Zone à urbaniser en priorité) aux Martigues. Cette ZUP se trouve liée au grand axe Rhin-Rhône. Elle est traversée par une autoroute qui doit relier



La solution du tramway monorail suspendu, adoptée à Tokyo, contribue à éviter l'engorgement du trafic au sol et permet de respecter les zones de verdure.

Page ci-contre: Habitations collectives réalisées à Halen près de Berne, par les architectes de l'« Atelier 5 ». L'ensemble s'intègre parfaitement au site grâce à la ligne horizontale des bâtiments et aux toits-terrasses plantés en jardin qui s'échelonnent sur la pente. La formule adoptée ici évite les inconvénients des grands ensembles tout en permettant les équipements et services communs qui ne peuvent être assurés dans le cas d'habitations individuelles.

Arles et ensuite le Nord. Eh bien, on n'arrive absolument pas à avoir de la part des Ponts et Chaussées le tracé de l'autoroute venant de Marseille, passant par les Martigues et qui devra probablement desservir le golfe de Fos. Dernièrement encore des industriels qui ont à faire passer un pipe-line sont venus me trouver en disant: « Vous étudiez cela, est-ce qu'il n'y aurait pas intérêt à ce que l'on pense peut-être au pipe-line qui va commencer? » Comme les Travaux Publics ne faisaient rien, nous avons fait à ce moment-là plusieurs tracés possibles d'autoroute, car j'ai tout de même un peu l'habitude de travailler sur les questions d'autoroutes ailleurs qu'en France. Après discussion, l'on s'est aperçu que l'étude du pipe et de l'autoroute devait se faire conjointement si l'on ne voulait pas qu'ils passent par la suite l'un sur l'autre. Eh bien, voilà exactement six mois j'ai envoyé tous ces documents à l'inspection départementale, je n'ai pas encore reçu de réponse. D'autre part, quand j'ai eu l'occasion de présenter cette ZUP au Conseil supérieur de l'urbanisme et de l'architecture au ministère, j'ai commencé à faire un exposé (c'est un peu mon habitude) sur l'organisation de la région. Il m'était impossible d'étudier Martigues et une ZUP sans savoir ce qui allait se passer, notamment sans m'interroger sur les développements éventuels du golfe de Fos. On m'a arrêté et le conseiller d'Etat qui présidait m'a dit: « Monsieur, nous sommes là pour discuter d'urbanisme. » Je lui ai dit: « Très bien, Monsieur, veuillez alors me définir la frontière entre l'urbanisme et l'aménagement du territoire? » Il m'a répondu: « Monsieur, vous avez peut-être raison, mais tout ce que vous direz au point de vue aménagement du territoire, nous ne pourrons pas le consigner dans notre procès-verbal. » Et voilà le seul contact que j'ai eu avec l'Aménagement du Territoire en France! C'est ahurissant! Chaque ingénieur des Ponts et Chaussées étudie son morceau; il n'existe pas de tracé général de routes et d'organisation sur l'ensemble des autostrades en France parce que chaque ingénieur des Ponts et Chaussées a sa liberté dans sa section.

Ionel Schein: Il faudrait commencer à parler de planisme et non plus d'urbanisme, parce que cela prête à confusion. J'ai été extrêmement choqué, tout à l'heure, d'entendre quelqu'un du Plan souhaiter aussi formellement la participation du désir individuel aujourd'hui en France pour aboutir à une planification. Pour ma part je suis convaincu qu'il est strictement impossible de faire un travail, je ne dis pas extraordinaire mais correct et efficace, si nous continuons à nous en remettre à l'initiative privée. On a eu le courage et l'intelligence de nationaliser les énergies, de nationaliser les transports, pourquoi n'a-t-on pas nationalisé le sol, pourquoi n'a-t-on pas fait du logement un service national, proclamé que l'Etat vous doit le logement au même titre qu'il vous doit le transport et les énergies? L'urbanisme s'intègre à l'aménagement du territoire tout comme l'aménagement du territoire s'intègre à la planification. L'architecture est un bien consommable, qui se produit et qui se distribue. Si nous n'abordons pas le problème de l'architecture, donc de l'aménagement du territoire, donc de l'urbanisme, donc de la planification, en termes de production, de distribution, de consommation, je crois, quant à moi, que le plus génial des architectes nous faisant le plus beau dessin et la plus belle maison ne servira strictement à rien.

Jean-Pierre Pornet: Mais le consommateur est l'individu. Il occupe une place dans son pays, dans sa commune, il a ou il n'a pas sa maison. Il occupe également une place dans un milieu socio-professionnel et il a une vie de relation qui se situe au niveau des loisirs, au niveau d'un milieu culturel, etc. De ce consommateur, on doit connaître les besoins et pour connaître ses besoins, on doit connaître non pas simplement la **quantité** de ses besoins (cela, l'Institut des Statistiques peut nous le donner) mais également leur **qualité**. Quelle différence de conception se fait-on du foyer par exemple en France, en Allemagne et dans d'autres nations? Supposons acquise la nationalisation des sols: quels seront les problèmes qui vont se poser à l'urbaniste?

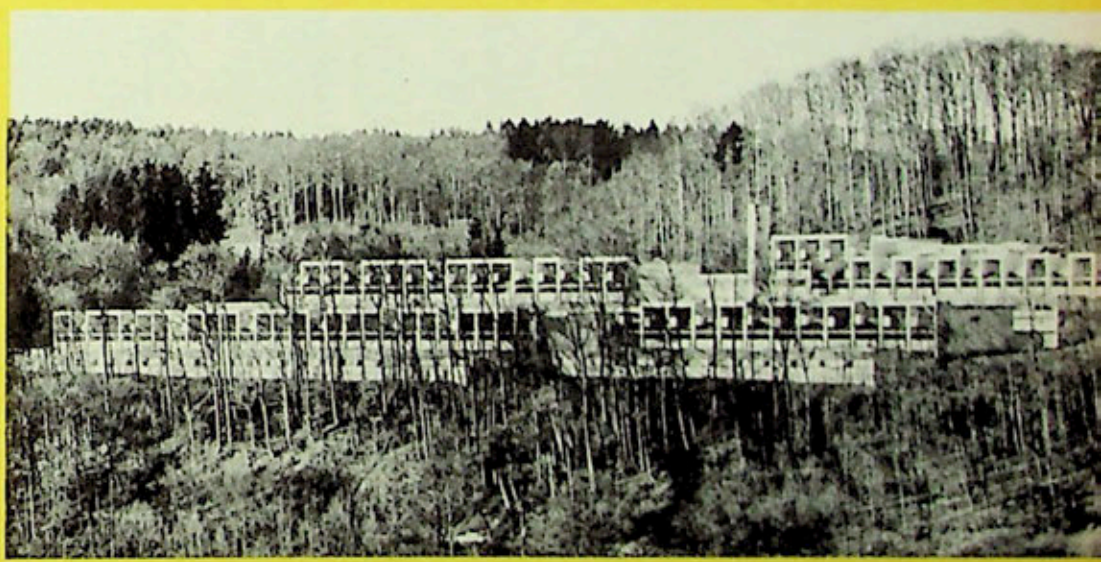
J.F.R.: On peut répondre que les solutions existent déjà depuis 35, 40 ans, depuis Le Corbusier, depuis Tony Garnier. Mais n'y a-t-il pas eu des problèmes nouveaux depuis?

I. Schein: C'est l'échelle qui a changé. Et c'est pour cela qu'aujourd'hui il faut parler en termes de production à tous les échelons, car produire des lieux d'habitat est lié à la production du travail, à la façon dont est structuré ce travail. Le travail lui-même sera certainement intimement lié à la culture et aux loisirs et la circulation relie le tout. Donc on revient à la planification.

P. Mazzolini: Mais est-ce que l'on ne pourrait pas parler de l'adaptabilité, autrement dit du caractère essentiel de la ville, qui est celui d'être adaptable au mode de vie actuel et à ses changements?

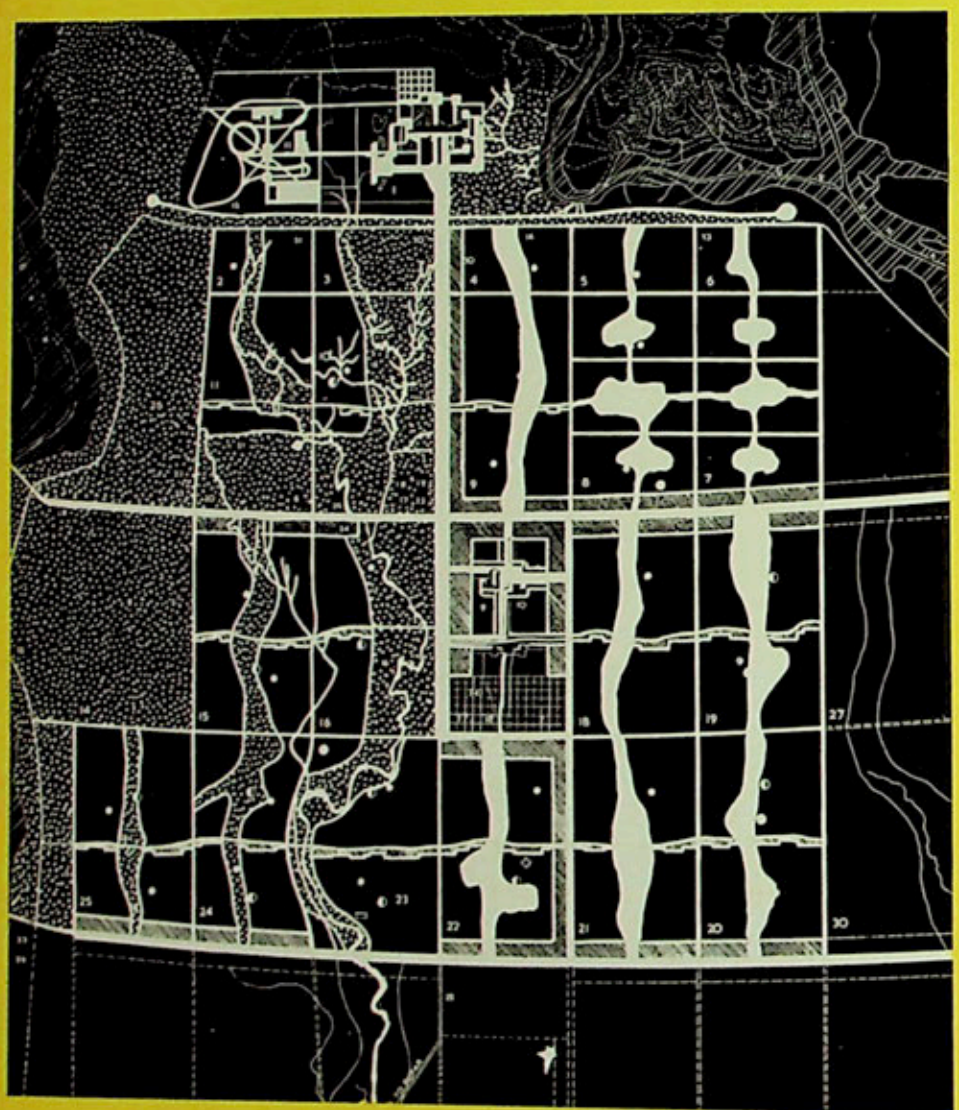
traduisant réellement une certaine texture de présence populaire.

Quand l'urbanisme et l'architecture, c'étaient Versailles et les chaumières, ils étaient beaucoup plus faciles à définir qu'aujourd'hui. L'urbanisme, maintenant, c'est le peuple pris dans la totalité de ses individus et d'autre part les individus sont mal informés des nécessités du futur. Il s'agit d'arriver à camper au sol la projection d'une vie profondément populaire même si elle n'est pas analysée comme telle par le peuple, qui ne peut pas inventer spontanément les solutions pour la bonne raison qu'il est historiquement conditionné par des habitudes. Nous n'avons donc pas le droit de nous borner à dire: suspendons tout effort d'urbanisme en attendant que l'on ait réussi à franchir certains seuils. L'opinion aurait très vite fait de crier au feu et de nous le reprocher. On est amené à raisonner en termes d'unités de vie sociale, probablement centrées autour de certaines activités collectives. Nous sommes donc amenés à donner à cette projection de la vie du peuple tout entier au sol, une certaine texture, par conséquent à faire certains choix. Là où le drame commence, je crois, c'est que les urbanistes qui sont amenés à faire ces choix sont nécessairement en avance sur la prise de conscience générale de ces choix-là, sur l'opinion; c'est inévitable, je dirai même que c'est légitime. Il y a eu, à un certain moment, une tendance de la sociologie qui consistait à dire : « Recensons, recensons toujours et puis couchons sur le papier les résultats de ce recensement. » A la limite, on aboutissait à dire: ne mettez pas de salle de bains dans les H.L.M. car les premiers occupants ont mis des pommes de terre dans la baignoire, thème connu. Qu'est-ce que cela veut dire? Que l'opinion, dont le métier n'est pas de réfléchir sur l'urbanisme, est nécessairement conservatrice, et qu'il faut l'éclairer, car le peuple n'en n'éprouve pas moins des besoins, parfois inconscients, qu'il nous reproche ensuite de ne pas avoir devinés. Par exemple quand on invente des Maisons de la Culture cela peut être pris très bien ou très mal. Pourtant il faut absolument les inventer et les mettre sur pied, parce qu'il n'est pas pensable que demain il n'y ait pas une demande envahissante pour des Maisons de la Culture. Sur les détails on aura peut-être commis au



Créer de l'espace organisé

M. Querrien: Je me préoccupe beaucoup du problème de la flexibilité de ce que l'on construit. Seulement si nous définissions aujourd'hui notre urbanisme et notre architecture par la seule flexibilité, c'est-à-dire en définitive par la quasi-inexistence de nos solutions en tant qu'elles affirment quelque chose, ce serait tout de même extrêmement grave. Notez qu'il y aurait de la logique là-dedans par rapport à tout ce qui vient d'être dit: nous sommes une société en mutation, où l'on n'a pas encore réussi à dégager les lignes de force qui permettraient d'affirmer un urbanisme



Le plan de construction de Le Corbusier pour Chandigarh, capitale de Punjab, est caractérisé par l'application du principe des « secteurs » qu'il a conçu : ce sont des zones de 800 x 1200 m, entourées des voies réservées à la circulation mécanique (aucune porte de maison ne s'ouvre sur ces voies). Chaque secteur dispose des services et équipements nécessaires à la vie quotidienne d'une population pouvant aller de 5000 à 25 000 habitants.

passage quelques erreurs, mais nous serions étripés si nous devions répondre un beau jour: « On n'en a pas fait, parce qu'on n'y croyait pas et qu'on pensait que le box individuel plus la télévision, c'étaient l'avenir de l'homme! » Outre les Maisons de la Culture, il y aura quelque part la mairie et la Maison du Peuple si tant est que ce ne soit pas la même chose ; il y aura, disons, le centre administratif, social et culturel ; il y aura des centres commerciaux avec peut-être des cheminements un peu plus agréables, un peu plus accueillants que ceux que l'on avait imaginés à un certain moment où le fonctionnel se fondait sur le nombre de pas nécessaires pour se rendre d'un point à un autre.
Il est donc impensable que l'architecte soit demain un homme qui fait tout seul de l'urbanisme. Il est indispensable que l'architecte soit éclairé par tous ceux qui ont un titre, sur le plan économique, financier, social, administratif, purement technique, fiscal, etc., à concourir à une définition opérationnelle d'un programme. Car le mot programme est à mon avis quelque chose d'absolument essentiel. Que veut-on faire? De quoi s'agit-il? Dans ce programme pour une société en mutation, après avoir satisfait aux préalables opérationnels, on réintroduit l'architecte comment? En ceci que c'est **l'homme qui sait créer de l'espace** organisé. Si donc tous nos préalables n'ont pas pour effet de provoquer cet architecte à créer de l'espace organisé, à faire jaillir cet espace d'une façon aussi libre que possible contre de faux conditionnements, eh bien on ne fera pas vraiment de l'urbanisme.

Alain Crombecque : Je voudrais revenir sur l'implantation des Maisons de la Culture. Ces projets ne sont valables qu'à partir du moment où ils sont dans le cadre d'une planification. Or, si on fait une analyse des recommandations contenues dans le quatrième plan, on s'aperçoit que les démarches sont totalement empiriques. Ces maisons sont construites en fonction de toute une région, au niveau d'un centre dramatique, Saint-Etienne, Lyon, mais ne sont pas précédées d'une étude des besoins. Donc il faut des crédits suffisants pour faire ces études de planification. Or, dans le quatrième plan, il était prévu, je crois, 200 millions d'anciens francs de crédits pour les études de planification. Eh bien, c'est insuffisant pour faire au minimum cet inventaire du compte culturel national.

I. Schein : Il faut ne pas adopter de solutions de lâcheté, comme on l'a fait jusqu'à présent, il faut aller construire dans les champs mais il faut y construire des villes nouvelles et non pas ce qu'on appelle de grands ensembles; il faut restructurer la ville ancienne comme on a fait à toutes les grandes époques de l'histoire. Pour construire il faut toujours détruire.

Apprendre à habiter

M. Querrien : Aujourd'hui il y a tout à la fois une grande curiosité et un manque de curiosité pour l'architecture. L'habitation des hommes de notre époque, c'est, dans une très large mesure, le palais de Versailles qu'on a réduit à l'hôtel du XVIII• siècle, puis l'hôtel du XVIII• siècle à l'appartement du XIX• siècle, puis l'appartement du XIX• siècle aux logements d'H.L.M. rectangulaires et en forme de boîte qui sont une réduction de l'appartement du XIX• siècle avec tout ce qu'il y a de ridicule à faire un tel changement

d'échelle qui devrait s'accompagner d'un changement radical de nature. On est ainsi conduit à vivre dans des volumes qui n'ont absolument pas de sens commun, et qui, je dois le dire, emprisonnent la pensée plus qu'ils ne la libèrent et plus qu'ils ne provoquent un bouillonnement culturel, intellectuel, affectif ou ce que vous voudrez. Quand nous nous éveillons le matin, nous nous éveillons dans de l'architecture. Notre premier contact avec le monde extérieur, c'est avec les volumes que nous le prenons avant même d'ouvrir notre poste de radio. Les volumes ne nous quittent pas. Toute la journée nous sommes dans les volumes, réfléchissant nos gestes, nos interventions, nos paroles, etc., à des surfaces, nous confrontant avec des rapports qui délimitent un certain univers ou qui, au contraire, nous permettent d'échapper à certaines contraintes. Nous sommes conditionnés par l'architecture. Or, il y a tout de même ceci d'absolument extraordinaire, c'est qu'on nous a appris des tas de choses, y compris par exemple à faire des garrots, mais jamais on ne nous a appris à habiter, je dirai tout simplement, à vivre. Car en définitive le savoir vivre c'est, à 90%, le savoir habiter.

I. Schein : C'est pour beaucoup une question d'éducation et d'explication.

P. Mazzolini : C'est d'abord aux urbanistes, aux aménageurs du sol, aux administrateurs, de dire ce qu'ils veulent faire de ce sol pour concerter la société sur des partis nets et précis. Je suis sûr que s'il y avait une première vague, disons d'explication de ces objectifs, eh bien, peu à peu, la société se ferait à de telles campagnes pour l'aménagement du sol parce qu'elle saurait ce que l'on ferait. Avouez que dans l'état actuel des choses...

I. Schein : Je ne vous ferai pas l'injure de vous renvoyer au Le Corbusier d'il y a 40 ans, au Tony Garnier d'il y a 50 ans ou de vous renvoyer à ce que beaucoup de planificateurs, d'urbanistes, d'aménageurs et de penseurs ont écrit sur la question. Ce qui est terrible, c'est que non seulement on n'éduque pas les masses pour les rendre capables de comprendre ce que sont les problèmes d'aujourd'hui, mais on n'éduque pas non plus ceux qui doivent créer le cadre de vie dans lequel la masse vit.

G. Weill : Eduquer! Toute éducation suppose une motivation: que vaut l'éducation d'une société dont les buts n'ont pas changé depuis Guizot? Guizot disait: « Enrichissez-vous! », le but de notre société c'est encore de s'enrichir, quand bien même cet enrichissement serait, pour certains, collectif. Alors on parle de « concertation », on parle de maison du peuple, on parle de faire de l'éducation, mais tant qu'on ne change pas les bases même et les motivations profondes de la société, on ne pourra pas parler non plus d'une morale collective.

P. Mazzolini : Mais n'allons pas chercher une révolution sociale pour supprimer la spéculation foncière! On peut très bien lutter contre elle sans changer la société: on l'a vu au Danemark et dans les pays scandinaves, on l'a vu même aux Etats-Unis, où le droit à la spéculation n'existe pas, parce que l'on vous taxe sur votre spéculation, proportionnellement à cette spéculation, à tel point que plus l'on spécule, plus la collectivité locale a de ressources et plus elle peut faire d'urbanisme. En fait, voilà des mécanismes libéraux qui peuvent bloquer actuellement chez nous les tendances qui résultent d'un marché faussé.

I. Schein : Je crois que là on ne peut pas attendre de solution d'une évolution lente ni se contenter de petites solutions, car nous nous trouvons devant des questions brutales, le rapport est de cinq mille ans à cinquante ans du point de vue de la démographie, du point de vue de la circulation, du point de vue des vitesses. Nous sommes devant une coupure absolument totale qui demande une révolution. Il est absolument impossible et impensable de faire quelque chose qui ne soit pas rapide et radical.

M. Ecochard : Je suis plus pessimiste que vous; vous dites: on ne peut arriver à rien par de petits moyens, et moi je dis qu'on ne peut rien actuellement même par de **grands** moyens. Les grands moyens, cela supposerait une volonté commune des 48 millions d'individus qui composent le pays. Or cette volonté n'existe pas. Vous aurez beau faire, vous aurez beau transformer l'éducation, il faudra cinquante ans pour le faire, vous n'arriverez pas à faire cette révolution et à faire en sorte que l'intérêt individuel coïncide avec l'intérêt général.

I. Schein : Les gens ne demandent qu'une seule chose, c'est qu'on les viole.

M. Ecochard : Le district de Paris a fait une enquête, dont la conclusion a été en faveur de la maison individuelle extensible, que tout le monde sait parfaitement être la solution la plus chère et la plus catastrophique. Car quand on prévoit une maison individuelle, on a d'abord, quand on est seul, un petit studio; quand on est deux, on y ajoute une petite cuisine; quand on est trois, qu'il y a un gosse, on y ajoute une chambre à coucher, etc., ce qui est la chose la plus stupide qui existe au monde, car quand on a quatre gosses il n'est pas question d'avoir la même cuisine que quand on est célibataire. En plus, pendant quarante ans de la vie du couple, on stérilise tout un terrain inutile. Et comment voulez-vous arriver à dire qu'il faut éduquer la population si nos services publics font exactement le contraire?

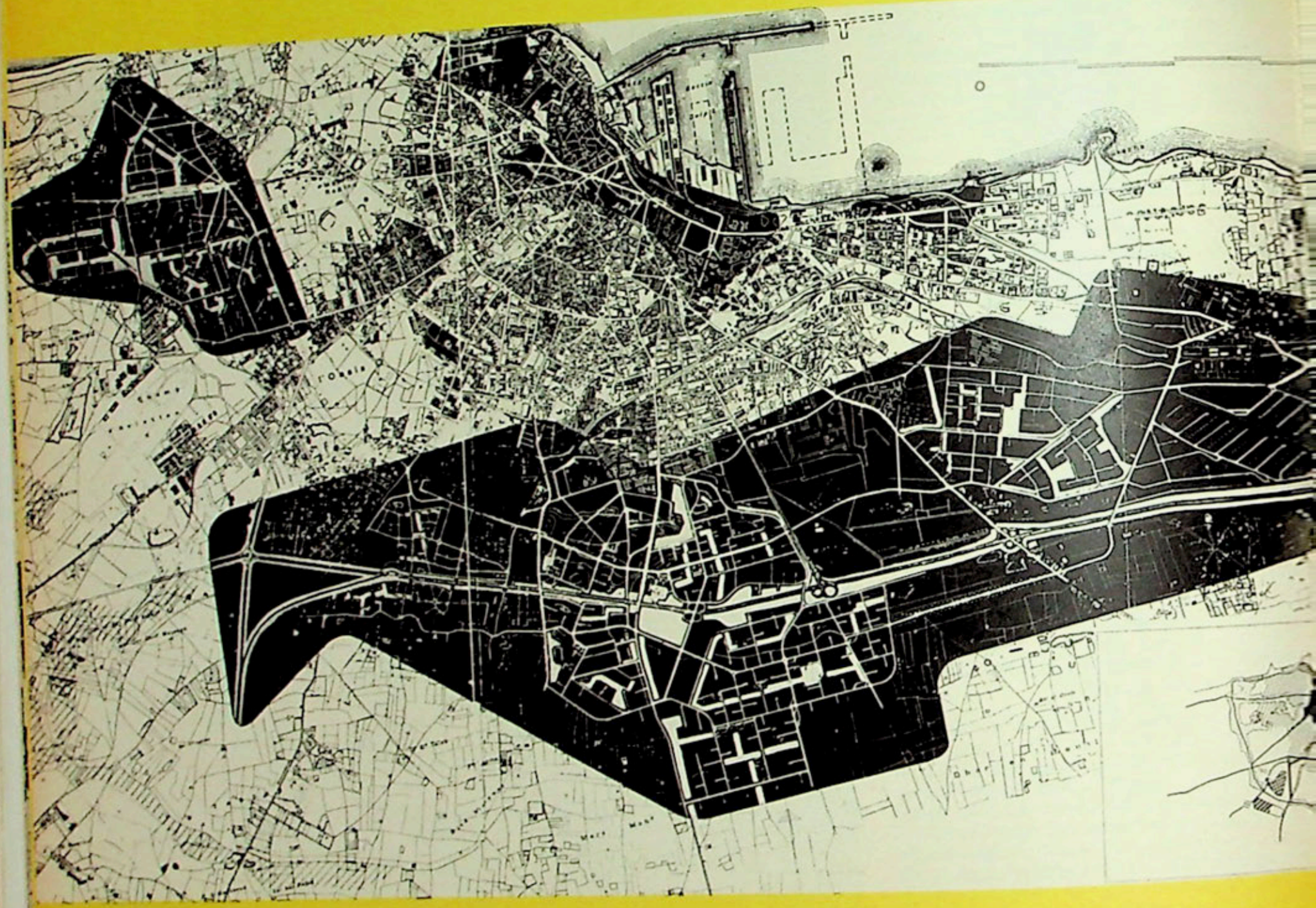
P. Mazzolini : Cette enquête, je crois qu'elle était bonne. Il y a effectivement un besoin pour les gens, à un certain moment de leur vie, d'expérimenter l'habitat individuel. Notre marché du logement est tellement serré que cela, cette flexibilité, qui permet, dans le cours d'une existence, de passer du logement collectif au logement individuel pour revenir au logement collectif, apparaît comme une utopie. Or, je vais citer un mauvais exemple, celui de Los Angeles, le type d'habitat ne correspond pas du tout à mes désirs, je ne veux pas le défendre, mais à Los Angeles il y a d'une façon permanente 6% de logements vacants et par ailleurs les propriétés individuelles durent en moyenne sept ans. Tout humain normalement constitué est très peu sûr de ses désirs et les sociologues le savent très bien. Quand le banlieusard a vécu sept ans en banlieue, il en connaît les avantages, et les inconvénients. Autrement dit, il y a un besoin de changement. Il y aura toujours une fraction de la population pour l'habitat individuel, une autre pour l'habitat collectif. Je citerai l'exemple des vingt secrétaires de la Caisse des Dépôts qui, l'autre semaine, étaient mises en face de cette décision: La Caisse des Dépôts leur disait: «Vous êtes dans un sous-sol non éclairé pour taper à la machine, on va créer une agence décentralisée à Arcueil (je crois), vous serez tout près de vos logements. » En bien, les secrétaires ont refusé. Elles préfèrent travailler dans un sous-sol parce qu'à midi elles vont faire du lèche-vitrine sur la rive droite ou sur la rive gauche... Cela montre le caractère assez varié des désirs, et le fait que la ville devra toujours résulter aussi d'un équilibre entre plusieurs désirs. A mon avis une proportion d'habitats individuels dans un tissu urbain densifié se défendra toujours. Il y a des formes de pavillons plus ou moins jointifs qui ont été ouverts en Suisse et ailleurs ; la revue **Urbanisme** en faisait état récemment, un concours a été lancé. Je crois que les nouvelles formes individuelles se dégagent actuellement d'infrastructures fortement équipées en moyens de déplacement, d'axes sur lesquels s'étalent tous les cinq ou dix kilomètres des centres de services, de commerce, d'emplois, avec de part et d'autre des trouées de verdure que Le Corbusier défend depuis longtemps. Cela permet très facilement de mettre, à la limite de la zone d'habitats collectifs et au voisinage peut-être de ces trouées de verdures, de l'habitat individuel organisé, parce qu'il n'y a rien de pire que l'habitat individuel désorganisé.

I. Schein : Il y a aussi du collectif horriblement mal organisé, et l'habitat « individuel » auquel vous avez fait allusion, en Suisse, et qui est l'unité d'habitation de Halen, est tout ce qu'il y a de plus collectif, à un point tel que vous ne le ferez jamais accepter, non seulement par l'autorité française, mais par le public français; jamais vous ne lui ferez accepter la façon de vivre de Halen. Pourquoi? Parce qu'on prend de l'essence tout seul à la sortie de cet ensemble, ne serait-ce que cela!

La rotation du logement

M. Ecochard : Cette facilité indispensable à changer de logement suppose un choix entre **propriété** et **location** du logement. Dans la société future, je pense qu'il est impossible d'imaginer la propriété du logement tel que le gouvernement nous y pousse actuellement, parce que c'est une gabegie, une perte absolument folle d'énergie, de matériaux. Il faut une rotation, mais pour que cette rotation existe, il ne faut absolument pas que la maison individuelle soit votre propriété, mais une maison qu'on loue et dont on pourra changer. Tant qu'on est seul, célibataire, on veut une garçonnière. Quand on aura trois enfants, on aura la pelouse, et puis quand ils auront besoin d'aller au lycée, à ce moment-là on se rapprochera peut-être plus du centre parce que l'école primaire, elle, correspond à un groupe de cinq mille habitants à peu près, tandis qu'un lycée correspond à un groupe de vingt mille habitants. Donc on changera encore; ensuite, quand on sera un vieux débris, on ira vivre seul, ou avec sa femme, ou plutôt la femme ira vivre seule parce qu'en général c'est le mari qui meurt le premier. Elle ira vivre de temps en temps chez ses enfants et alors elle n'aura même plus besoin de maison. On aura donc un cycle normal et c'est dans cette direction qu'il faut s'orienter; et à ce moment-là, cela répond à ce que vous dites; l'adaptabilité, la flexibilité de l'urbanisme et du logement, en fonction des besoins, des désirs.

J.F.R. : Mais justement l'idée de changer facilement de logement est une idée qui est



Plan d'urbanisation de Casablanca-Fedala, établi par M. Ecochard en 1952. L'étude d'ensemble, qui couvre 60 000 ha (Casablanca et la petite localité côtière de Fedala) est encore en application et assure le développement cohérent d'une ville champignon qui est passée de 27 000 habitants en 1907 à 650 000 en 1952 et atteint aujourd'hui le million. Les travaux se sont poursuivis par morceaux selon les crédits, la priorité étant donnée d'une part à la réalisation de l'autoroute, d'autre part aux quartiers périphériques d'habitat marocain, pour remplacer les bidonvilles et les zones surcomprimées.

très peu française. Et en France, en ces temps de très grosse pénurie de logement, quand on en a un, on s'y cramponne.

M. Querrien : C'est pourquoi dans ce désarroi nous sommes sûrs d'avoir raison dans la mesure où nous permettons à la population tout entière d'avoir les moyens d'une analyse qui la mette en position de **vouloir** au lieu d'être tout simplement dans la situation de **subir**. On devrait inclure dans l'enseignement du second degré une sorte d'initiation élémentaire à l'art de vivre, et très exactement une initiation élémentaire à l'urbanisme et à l'architecture. Ce ne serait d'ailleurs pas dans le but de former de petits architectes, qui, la main dans le gilet, iraient dire: « Je n'ai pas besoin d'en appeler un » (à l'heure actuelle déjà, tout Français se croit architecte), mais de former des gens qui sauront ce qu'est vivre dans des volumes, qui sauront quel est le langage des volumes par rapport aux hommes. Mobilisons dans ce but les moyens audio-visuels. Bien entendu tout cela se prolongera dans l'enseignement supérieur. Il faut absolument que nous ayons, le moment venu, une discipline de sociologie des structures en tant qu'elles concernent les implantations de l'homme sur le sol et dans l'espace. Est-ce qu'on appellera cela sociologie ou est-ce qu'on trouvera un autre nom? Cela m'est complètement égal. Mais vous pourriez m'objecter: « Comment oser parler de tout cela lorsque nous avons les uns et les autres manifesté tant de désarroi par rapport à la société que nous sommes à l'heure actuelle? Est-ce que nous n'allons pas commettre une espèce d'abus de pouvoir en prétendant former l'homme au nom de ce que l'on ne sait pas puisqu'on n'a pas encore compris? » Je réponds: il n'y a pas le choix. Provoquez l'opinion tout entière à une prise de conscience des problèmes de l'architecture et de l'urbanisme, et nous verrons revenir cette opinion avec des pancartes et en monomes, nous disant: « Nous exigeons l'urbanisme, nous exigeons l'architecture. » Après la sensibilisation, le peuple lui-même exigera de l'urbanisme et de l'architecture, on aura alors des chances de ne pas se tromper car on **n'imposera plus** de solutions, on ira **à la rencontre** d'une revendication et c'est cela qui est légitime.

M. Ecochard : Une municipalité m'a demandé de faire un exposé au nom de la population au sujet de l'urbanisme et on a discuté avec les conseillers municipaux, très franchement, c'était extrêmement sympathique. On a pu voir comment, de la maison, les gosses se rendaient à l'école en passant dans des zones vertes sans circulation, sans croiser de circulations mécaniques, comment la mère, en allant conduire le gosse à la maternelle, allait en même temps faire son marché et comment elle s'organisait et ceci grâce à l'urbanisme; comment le père partant à son travail allait dans telle zone industrielle qui se trouve à proximité en prenant les voies secondaires où il y a peu de trafic et ensuite la voie principale; comment l'homme d'affaires habitant dans ce quartier-là repartait de ce quartier avec des voies à peu de circulation, les voies secondaires, et ensuite passait à l'autoroute qui lui permettait d'aller à Marseille ou d'aller à Paris. Partant de là, nous avons receinturé là-dessus l'explication du développement de la région en fonction de son économie et de l'économie française. Eh bien, je crois qu'il y a là une technique à prendre pour arriver à faire comprendre aux individus ce qu'il en est. Mais j'ai eu une expérience catastrophique en essayant d'exposer les mêmes problèmes dans un petit patelin, en prenant ces problèmes de haut. Les gens n'y ont rien compris, très franchement, et puis tout de suite ils ont regardé s'il y avait des terrains à vendre ou à acheter. Je crois donc qu'il y a ici une technique à mettre au point.

Urbanistes et sociologues

Je me permets de reprendre une question que l'on a soulevée tout à l'heure, c'est la question des enquêtes. La plupart des enquêtes sont dépassées au moment où elles se terminent. J'ai eu l'occasion de pouvoir sur un élément infiniment plus petit que l'Etat français faire une expérience d'aménagement du territoire. Je parle du Maroc. Dès 46, au moment où il n'existait pas de service d'aménagement du territoire, je suis parti d'un programme d'aménagement du territoire pour l'ensemble du Maroc, et ceci m'a conduit à une certaine technique. Je suis absolument convaincu que nous autres urbanistes, architectes et sociologues devons travailler en symbiose, mais seulement au sein de l'Etat car l'urbanisme est une affaire d'Etat et ne doit pas être une affaire privée. J'en parle d'autant plus librement que j'ai été pendant vingt ans fonctionnaire, j'ai été révoqué deux fois, maintenant je suis « privé »; et malheureusement je ne conçois pas que l'urbanisme puisse être privé. Or, si vous prenez par exemple l'organisation du Ministère de l'Urbanisme en France, vous avez, je crois, dix-huit ou vingt urbanistes en chef, mais pratiquement ces urbanistes en chef ne font pas d'études personnelles. Ils sont là pour donner des conseils, ils sont décentralisés, mais en pratique ils ne sont pas décentralisés puisqu'ils sont à Paris. Ils passent par des architectes privés, qui, forcément, ne sont pas du tout urbanistes, mais actuellement tous les architectes se donnent le titre d'urbaniste. C'est une chose très complexe, à mon avis, très difficile. Il y a très peu d'urbanistes en France. Si on arrivait à avoir seulement dix-huit ou vingt urbanistes, avec les qualités que cela demande, cela serait extraordinaire. Il faudrait que ce soient ces urbanistes-là qui fassent toutes les études d'ensemble. Je ne connais pas de plans d'ensembles qui soient faits par les urbanistes en chef et c'est cela qui est très malheureux. Il faudrait former des fonctionnaires techniciens. Car actuellement l'urbaniste n'est pas payé, il n'accepte le travail qu'autant qu'il aura la possibilité de faire une construction. Ceci a entaché toute notre construction en France; c'est donc la base même du problème. Si vous faites un petit calcul, pour pouvoir avoir une équipe complète capable de refaire l'aménagement du territoire et l'urbanisme, que faut-il? Prenons une région, par exemple du côté de Bordeaux, toute la région doit faire six à sept millions d'habitants; en gros cela correspond à l'Etat du Maroc. Uniquement pour une de ces dix-huit ou vingt-deux régions de France, on pourrait avoir un urbaniste en chef, cinq urbanistes qui travailleront avec lui, une dizaine de dessinateurs, deux sociologues, avec les enquêteurs nécessaires, et des économistes. Vous pourrez avoir un ingénieur des Ponts, qui permettra très rapidement, non pas de faire des études de ponts, mais de faire des avant-projets au vingt-millième des grandes autostrades passant par le centre, qui permettront de donner déjà des éléments. Ceci

n'est possible que si vous voyez les choses à l'échelon de la région, c'est-à-dire un-vingt-deuxième de la France, correspondant à sept millions ou huit millions d'habitants et correspondant à une équipe de quarante à cinquante types. Alors cet échelon d'urbanisme et d'aménagement du territoire pourra être en liaison extrêmement directe et proche avec le Plan, dont il recevra toutes les grandes directives, pour leur donner une forme. Les grands objectifs du plan, cette agence régionale les poserait sur un plan topographique, c'est-à-dire les matérialiserait en étude sur le sol. D'autre part, elle permettait au Plan d'avoir un instrument connaissant à fond la région, qui pourrait lui donner tous les renseignements pour l'établissement du plan postérieur, qui reviendrait, et ferait l'aller et retour complet. Maintenant, reprenons très rapidement et techniquement les problèmes que pose cet ensemble. Il y a un problème d'enquêtes, il y a un problème de fond de plan et il y a un problème d'étude. Le problème d'étude, nous venons de voir que l'équipe pouvait le faire. Le problème de fond de plan aussi, à ce moment-là, pourrait se faire infiniment mieux. Actuellement le Ministère de la Construction a lancé ce qu'ils appellent un plan au un cinq-millième expédié. Eh bien, je peux vous dire que ces plans au un-cinq-millième sont tout juste bons à mettre au panier.

En agrandissant le plan au un-vingt-millième des services géographiques, on a un plan plus précis que le un-cinq-millième expédié et pourtant actuellement (il y a une combinaison financière que je ne connais pas), l'ensemble de la France va être couvert par ces plans au un-cinq-millième expédié qui ne serviront à rien. Donc, s'il y avait eu ces différents établissements d'urbanisme sur les vingt-deux régions de France (je crois que vingt-deux, cela peut coller, il y a des études très sérieuses qui ont été faites sur la question) à ce moment-là on pourrait parfaitement savoir ce qu'il faut faire, au point de vue topographique et ne pas perdre du temps, car ce sont des centaines de millions que l'on perd là-dessus, et des éléments de travail que l'on n'a pas, des éléments de regroupement, des éléments de remembrements ruraux, etc. Pour les enquêtes, il nous faut aussi à tout prix travailler avec des sociologues, mais encore faut-il que les sociologues et les géographes se mettent dans notre peau et nous dans la leur, parce qu'autrement il vont faire des études qui serviront pour des thèses et qu'ils mettront sur des rayons de bibliothèque, puis c'est à peu près tout. Je m'excuse de prendre un exemple particulier, mais il n'y a que comme cela que j'ai pu voir le problème: quand je suis arrivé au Maroc, j'ai vu qu'il y avait quelque chose comme deux cent mille personnes en bidonvilles, il fallait qu'on résolve ce problème. Tout le monde disait: le bidonville, c'est la misère, la misère est obligatoire avec les villes, il n'y a rien à faire, il faut qu'on les garde, quoique vous fassiez on ne pourra pas les faire disparaître. On a lancé quand même une très grande attaque. Claudius Petit, à ce moment-là, m'a aidé énormément de son autorité morale et on est arrivé à faire exproprier à l'époque, en 1950, quelque chose comme cinq milliards de francs de terrains pour empêcher la spéculation. Nous étions une équipe très peu nombreuse et je n'avais malheureusement pas de sociologues à ma disposition; j'ai simplement fait faire quelques sondages dans les bidonvilles et des photographies aériennes; tous les trois mois, je faisais faire une photo analogue du même coin, on voyait exactement quelle était la vitesse de propagation de la lèpre, et on avait un problème de grand nombre qui correspondait au dynamisme de l'augmentation de la population. L'enquête doit donc être proportionnée au dynamisme de la population et de l'urbanisme; elle ne doit pas être faite comme elle l'est trop souvent. Quand on a commencé à exproprier des terrains, quand on a commencé à construire, trois ans après notre départ, c'est à ce moment-là que les premières enquêtes des sociologues sont arrivées, c'était trop tard. Par contre il était bon qu'ensuite les sociologues continuent de voir si tout cet ensemble marchait bien, si la progression continuait. Mais, ils m'auraient servi formidablement s'ils avaient à l'époque pu travailler avec moi. D'ailleurs, en ce moment, pour une enquête sur Dakar, on travaille avec des sociologues. Là, j'avais demandé une enquête sur la démographie, on me l'a donnée. Absolument formidable, vraiment ce qu'on peut faire de mieux. Deux très gros bouquins sur la démographie et sur l'ethnographie. Il était inutile que je les lise car c'était l'interprétation qui m'était donnée sept ans après des recensements faits en 55 qui sortait en 62! Ces documents, même avec une approximation, on pouvait parfaitement les connaître six ou huit mois après le recensement. Je ne minimise pas l'importance des sociologues, des économistes, mais il faut, pour nous servir, qu'ils travaillent à un rythme plus rapide que celui du développement des populations.

Des agences d'urbanisme

I. Schein: Il serait en effet souhaitable qu'on arrive à une agence nationale d'urbanisme et d'architecture en liaison directe immédiate avec la planification et qui ait des agences régionales. Mais il faut que toute cette planification, toute cette recherche d'urbanisme et d'architecture aboutisse finalement au cadre construit et elle ne peut pas aboutir d'une façon ordonnée et coordonnée si on n'a pas un organisme qui regarde l'ensemble.

G. Weill: Je suis assez content de constater que M. Ecochard, l'architecte qui s'affirme comme « étranger », retrouve à peu près les préoccupations actuelles de l'administration de l'aménagement du territoire qui est de réussir, autant qu'il sera possible, une réforme administrative. Nous travaillons à faire en sorte que ce soient les mêmes agences qui pensent le devenir spatial de la région et non pas des agences fractionnées en secteurs d'investissements, que ce soient les organes techniques où s'élaborent les plans et les projets qui ensuite seront soumis par les préfets régionaux à un certain nombre d'instances et en particulier les commissions de développement économique et régional qui ont été constituées dans les régions. Par ailleurs, comme cette échelle de la région apparaissait insuffisante à certains et notamment aux techniciens du Ministère de la Construction, on est sur le point de mettre sur pied des agences d'agglomération. On a parlé tout à l'heure d'agence communale, mais il serait extrêmement dangereux, à mon sens, de créer des agences uniquement municipales et qui ne soient pas des agences d'agglomération.

I. Schein: L'urbanisme véritable suppose que vous ayez un client et non pas des clients. Ce client c'est l'Etat, c'est là une des choses capitales.

P. Mazzolini: Il faut régler les problèmes de dépendance des études vis-à-vis des collectivités locales, vis-à-vis de l'autorité régionale et nationale. On ne peut pas faire un bon plan d'urbanisme en **imposant**, et toute la question du district d'ailleurs va être jugée sur ce point-là. Comment imposer à des communes un plan d'urbanisme? Il faudra donc les consulter, il faudra qu'elles se prononcent dessus. Cela rejoint le problème de l'éducation. L'urbanisme est un problème politique.

J. P. Pornet: Toutes les opérations d'application du plan correspondent à un certain nombre d'options, et nous savons très bien que ces options sont prises au niveau gouvernemental directement, donc toutes les opérations qui sont entreprises dans le plan sont d'ordre politique. Quand on regarde les crédits qui sont affectés à la recherche, il y a disproportion, par exemple, entre les crédits afférents aux recherches militaires et les crédits afférents aux sciences humaines et à la sociologie.

P. Mazzolini: Ce que je comprends mal, c'est que les municipalités françaises n'aient pas encore sorti de leur budget, même s'il est maigre, un pour-cent pour les études de la ville. Qu'on fasse participer plus entièrement les collectivités locales aux études!

M. Querrien: A l'heure actuelle, les revendications des communes françaises vont plutôt en sens contraire, dans le sens du transfert à l'Etat des charges qu'elles estiment peser abusivement sur elles, parce que ces charges correspondent à des options nationales.

G. Weill: On parlait tout à l'heure de ce grand préalable: la réforme foncière. Je pense qu'un des autres grands préalables sur lequel on bute quotidiennement, c'est cette réforme municipale qui devrait davantage faire coïncider la commune avec cette unité vivante qu'est l'agglomération, faire sauter des limites qui sont terriblement désuètes puisqu'elles remontent pour la plupart au néolithique. La carte des communes actuelles, on aurait pu la dessiner avant l'arrivée des Romains en Gaule: c'est une très vieille noblesse, mais enfin elle ne répond pas tout à fait à la réalité actuelle et aux besoins de la vie quotidienne. Cela dit, c'est peut-être par une collaboration de deux financements différents, l'un national, l'autre local, librement consentis à une œuvre commune, que l'on pourrait résoudre cette difficulté.

J.F.R.: Quel rôle peuvent jouer les sociologues dans l'urbanisme?

I. Schein: La plupart sinon la totalité des sociologues qui ont fait ou qui font des recherches intéressant l'urbanisme et l'architecture font tous ce que j'appelle un travail de **constatation**, qui ne sert strictement à rien pour un urbaniste, à fortiori pour un architecte. Nous sommes obligés de prévoir; le cadre de vie que nous donnons à la population, est un cadre de vie pour demain matin, ou pour demain soir, mais pas pour aujourd'hui. C'est une réalité, nous construisons, nous bâtissons, nous réalisons des espaces, ces espaces devront permettre des activités. Il nous intéresse peu de savoir si dans l'unité d'habitation de Marseille, un sociologue nous dit que, dans la rue, on se croise dix fois par jour ou que l'on ne se croise pas du tout. Cela, on s'en fiche. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir s'il faut continuer à faire des unités, à partir de quoi il faut extrapoler, comment il

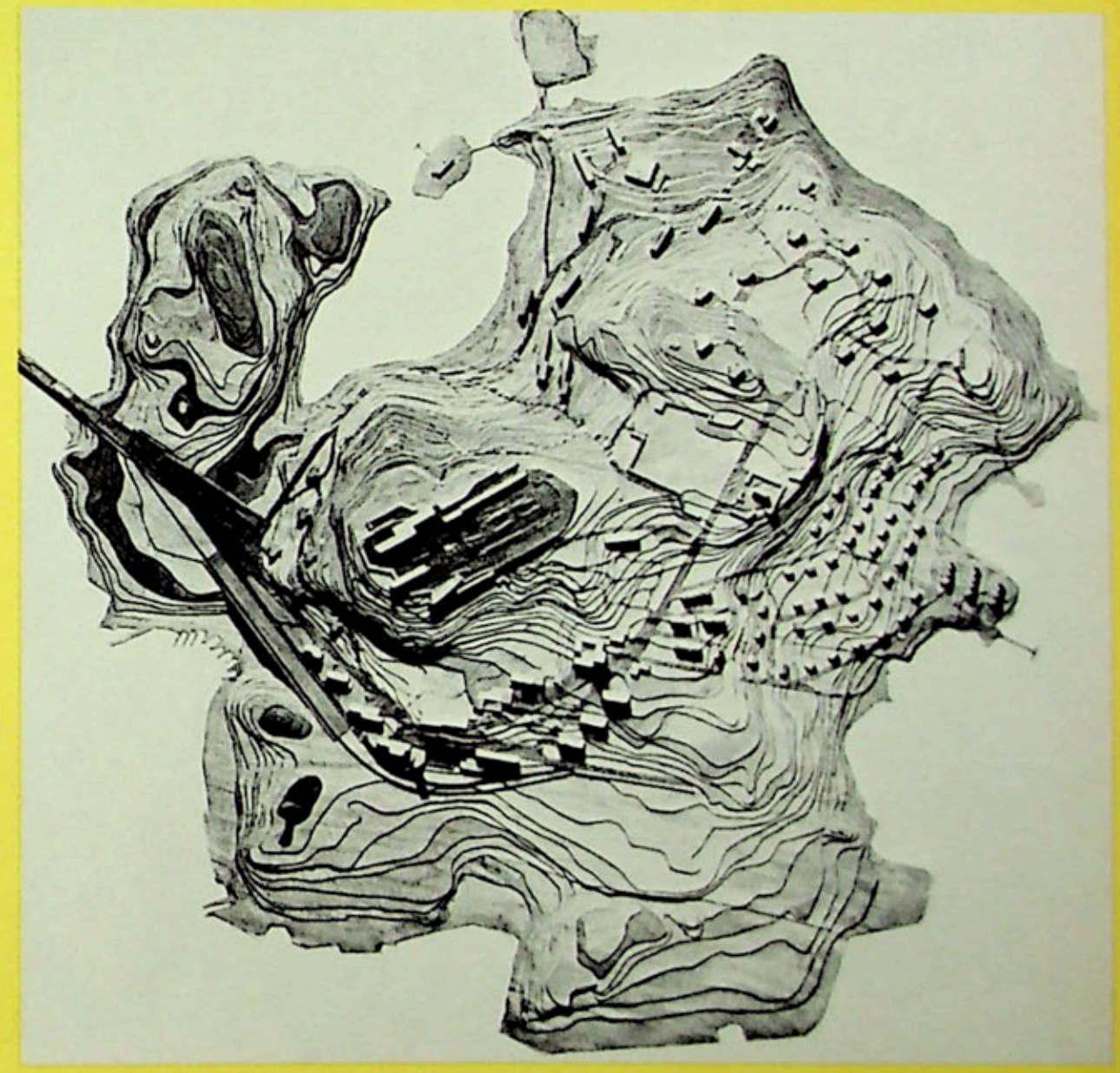
faut envisager l'avenir, non pas avec un grand A comme on veut toujours le mettre, avec des « horizons » plus ou moins éloignés, mais pour demain matin, c'est cela que j'attends du sociologue. Le sociologue fait une enquête dans un cadre donné; or, ce qui m'importe, c'est de savoir si je continue à faire ce cadre ou s'il faut que je change de cadre. Moi, je bâtis, je construis, je vous mets dans une situation, il y a le cadre conditionné, et ce qui m'intéresse ce n'est pas ce que j'apprends une fois le cadre fait, mais avant de faire le cadre.

Trop de prototypes

P. Mazzolini : Vous posez le problème des prototypes d'urbanisme qui, je crois, sont très chers à M. Claudius Petit. Et s'il y avait une recommandation à faire pour le cinquième plan en matière de planisme, ce serait celle-là: celle d'une collaboration du sociologue avec l'urbaniste. Je crois qu'il faut quand même constater un gâchis énorme de prototypes qu'on a réalisés en France et qu'on n'a pas testés; cela commence à peine, Sarcelles est à peine actuellement analysé et déjà on sait que Sarcelles doit être remanié... (brouhaha)... Il faut une recherche en matière d'urbanisme et la recherche en matière d'urbanisme consiste à mettre en œuvre certains prototypes et certaines formes de structures urbaines, à y faire vivre les gens. Vous demandez alors aux sociologues ce que ces gens y ressentent, quel est leur comportement dans ces structures.

I. Schein : J'ai eu un sentiment à la fin de cet été de pénétrer dans un cadre qui pourrait être, qui était certainement une esquisse de ce que nous pourrions faire, une démarche nouvelle que je ne situe absolument pas sur le plan formel, c'est l'exposition de Lausanne. A Lausanne, mon sentiment absolument précis au bout d'une demi-heure, était que je me trouvais dans un cadre, dans une ébauche, plus qu'une ébauche, plus qu'une esquisse, de cadre de ville de demain matin parce que sur 250 hectares, il n'y avait pas une seule voiture, et avec de nouveaux moyens de transports, avec de nouveaux moyens de contacts humains, de nouveaux rythmes; il y avait une densité énorme de population, des formes et des démarches nouvelles qui pouvaient très bien s'appliquer ailleurs; il suffisait en certains endroits de remplacer tel ou tel volume construit, telle tour, par un ensemble artisanal, par une usine ou par des logements, pour se trouver dans un cadre nouveau. Et je crois que c'est actuellement ce que nous cherchons. Nous manquons de sens de l'avenir. Aussi, notre préoccupation dans la planification française, ce sont les autoroutes. Avec quarante ans de retard, au lieu d'**exploiter** ce retard, au lieu d'essayer de dire « nous sommes heureux de ne pas avoir d'autoroutes, c'est extraordinaire pour la France de ne pas avoir d'autoroutes, cherchons d'autres moyens de transport », par exemple des aéro-trains, nous actualisons le passé et c'est le grand drame pour nous urbanistes et pour nous architectes. Il faut éviter la transposition Amérique-France, elle est impossible. Nous allons vers des systèmes de miniaturisation des transports d'un côté et de gigantisme des transports de l'autre.

J.F.R. : Actuellement déjà, les gens vous disent que ce n'est plus la peine de prendre une voiture pour circuler dans Paris, que ce n'est plus la peine non plus de prendre une voiture pour aller à Strasbourg. Dans le pre-



Plan d'aménagement d'Alvar Aalto pour Säynatsälo en Finlande. C'est une île du lac intérieur de Päjänne qui compte 3000 habitants vivant de la même petite industrie. La très forte dénivellation du terrain a déterminé l'implantation des bâtiments. L'Hôtel-de-Ville, construit par Aalto en 1950-1952 (ci-dessus, au centre, le bâtiment de plan carré avec cour intérieure), est situé au-dessus du quartier du port (à droite), à côté du marché central et des bâtiments commerciaux qui s'échelonnent sur un autre versant.

Page ci-contre: Projet de Paul Herbé et Jean Le Couteur, Denis Sloan et René Sarger, collaborateurs, pour un stade de 100 000 places à Vincennes. Le problème de l'intégration au site (avec le bois, le parc zoologique, le château) était résolu par une structure circulaire de voiles minces en alvéoles. Un garage souterrain de 10 000 places remplaçait les parkings demandés, qui auraient occupé 50 ha. La surface ainsi libérée était aménagée pour la circulation, les voies routières passant sur des ponts au-dessus des arbres et des allées réservées aux piétons.

mier cas, il vaut mieux prendre l'autobus ou aller à pied et dans l'autre cas, il vaut mieux prendre le train. Donc la voiture sert pour un parcours intermédiaire ou alors pour un très grand départ d'un mois, si cela vous est égal de perdre du temps.

M. Ecochard (à Schein): Vous dites « les autoroutes sont actuellement dépassées ». Très bien, mais vous êtes en face d'un plan à faire pour le dégagement d'une ville qui est complètement coincée. Qu'est-ce que vous prévoyez?

I. Schein: Nous sommes tributaires de tout le carcan qui nous entoure, des éléments qui nous sont donnés, c'est pour cela que personnellement je suis toujours contre tous ceux qui critiquent les grands ensembles: les grands ensembles ne sont que le résultat parfait et strictement parfait, le profil strictement transposé d'un côté de la formation des architectes, de l'autre côté des possibilités que l'on peut fournir aux architectes pour travailler.

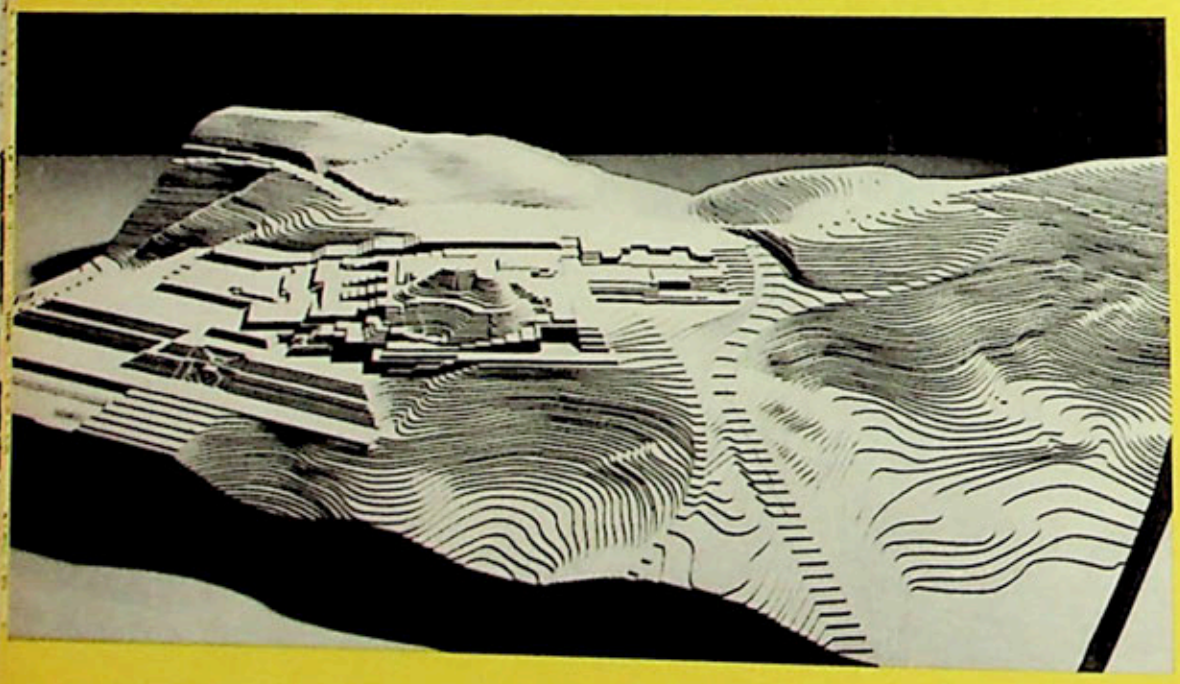
Des aéro-trains

G. Weill: Dans l'expérience que l'on essaie de tenter de lancer des aéro-trains, il y a sans doute pour l'urbaniste de demain quelque chose de nouveau. Je ne sais pas si vous en connaissez le principe: l'aéro-train, c'est un instrument de déplacement collectif de la taille d'un avion qui se meut sur un coussin d'air et sur un rail à une vitesse de 400 km à l'heure. Le principe de son utilisation, c'est que là où on ne peut pas utiliser l'avion parce que ce n'est pas commode, ce n'est pas pratique, c'est aléatoire, on pourra utiliser l'aéro-train dans les distances de l'ordre de 150 à 200 kilomètres. Orléans sera à 15 minutes de Paris. A partir du moment où un système d'aéro-trains unira Lyon à Saint-Etienne celles-ci ne feront plus qu'une seule ville et pourront bénéficier d'un certain nombre de services en commun. A partir du moment où Nantes et Saint-Nazaire auront pour les lier un aéro-train qui en cinq minutes conduira les habitants de Saint-Nazaire à Nantes, on nous permettra de considérer que ces deux noyaux qui sont pourtant distincts constitueront un seul ensemble. Il serait intéressant que dès maintenant, aussi bien les sociologues de leur côté que les urbanistes du leur, pèsent les conséquences de ce projet qui dans les cinq ans ou dans les six ans arrivera à des réalisations concrètes et modifiera le tissu urbain de façon à mon avis assez considérable. On peut l'imaginer pour une plus grande distance. On a été un petit peu futuriste en décidant le mariage de villes comme Metz et Nancy alors qu'il n'y a rien actuellement entre elles sinon une amorce d'autoroute.

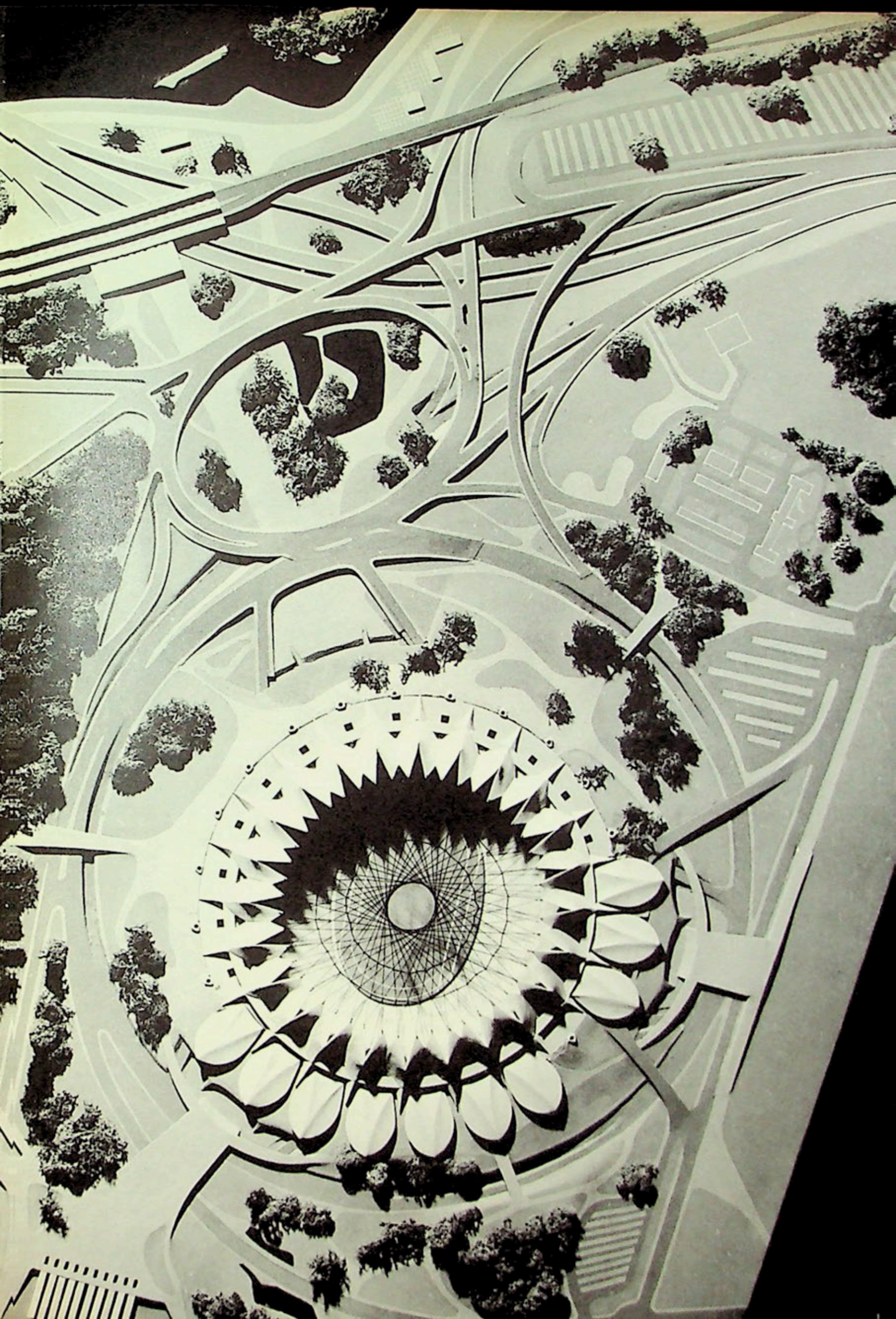
M. Ecochard: Cela montre que tout un urbanisme doit s'élaborer en fonction de ce qui sera. Actuellement, je poursuis une expérience d'aménagement du territoire de Beyrouth, dans laquelle je dois tenir compte, à propos du terrain d'aviation, du fait que bientôt, l'utilisation d'avions de ligne supersoniques interdira, pour des raisons de bruit, de placer le terrain d'atterrissage dans une zone habitée, surtout, comme dans le cas de Beyrouth, lorsqu'il s'agit d'un aéroport international, le 4e du monde. Mais de nouveaux moyens de transport prévisibles rendent envisageables cet éloignement: nous avons reçu des propositions italiennes pour un type de petit bateau faisant du 200 à l'heure, et qui relierait à la capitale un aéroport plus éloigné.

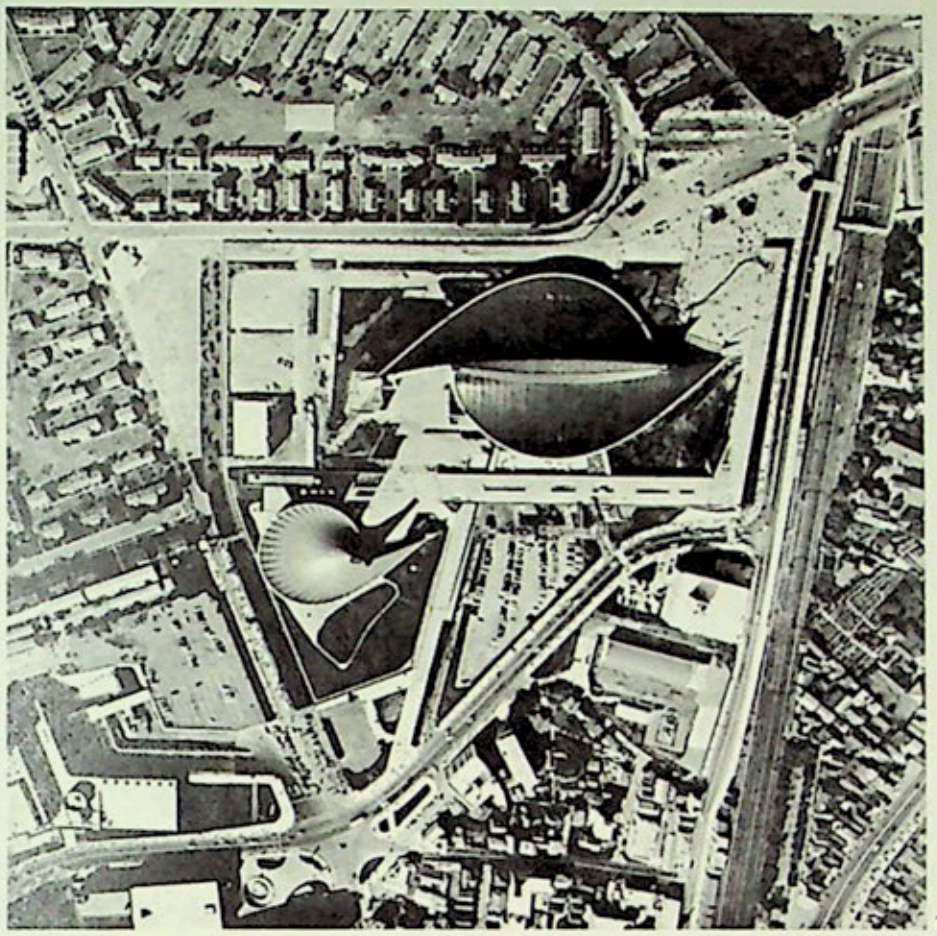
L'urbanisme, problème politique

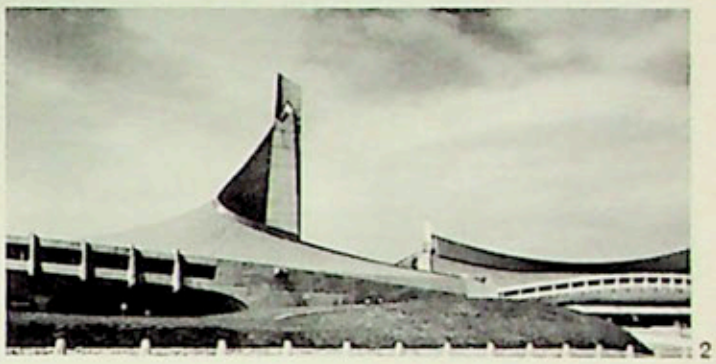
Quels sont les enseignements de l'échange de vues qui précède? Tout d'abord, les architectes-urbanistes se déclarent, sur le plan théorique, en possession des solutions qu'exigent le présent et l'avenir. Les difficultés commencent lorsqu'il s'agit d'appliquer ces solutions. Quelles sont ces difficultés? La première est que l'opinion publique est mal avertie des problèmes d'urbanisme, trop routinière, attachée à des solutions de logement dépassées. Un effort d'éducation des citoyens, dès l'école, s'impose donc. Mais la principale difficulté tient au régime actuel de la propriété foncière: tant que les terrains à bâtir seront soumis aux intérêts des propriétaires individuels, il sera impossible d'obtenir l'exécution d'un plan cohérent d'urbanisme, et d'aménagement du territoire. Impossible, pour citer un seul exemple, de faire respecter les espaces verts, puisque les propriétaires du sol de ces espaces verts sont lésés par rapport à ceux des terrains où l'on permet de construire, et qui se valorisent bien davantage. Inévitablement, on finit par construire sur les espaces verts. Les lois anarchiques de la spéculation tuent dans l'œuf tout plan d'urbanisme. A cela, deux solutions possibles: l'une radicale, équivaudrait à une sorte de nationalisation du sol; la seconde, libérale, consisterait à se servir de la spéculation en la taxant, ce qui est le cas aux Etats-Unis et au Danemark, pour en tirer des ressources pour l'urbanisme. Mais faut-il faire confiance aux collectivités locales dans l'usage de ces ressources? C'est là une nouvelle difficulté: comment concilier les exigences d'un plan qui doit être pensé au niveau national et même continental avec le morcellement administratif et municipal? Quoi qu'il en soit, on doit en conclure que le problème de l'urbanisme est aujourd'hui un problème politique, la politique seule pouvant briser les obstacles entre lesquels l'urbanisme étouffe, éternel mort-né. Une fois établies les conditions dans lesquelles il pourra vivre, la parole pourra être rendue à l'architecte, dont le rôle éminent devra rester ou redevenir le premier, en tant qu'il est celui qui organise de l'espace et crée des volumes.



Maquette de la nouvelle Université de Tananarive à Madagascar, par Paul Herbé et Jean Le Couteur, Auguste Arsac et André Simounet, collaborateurs. L'ensemble s'étage sur une dénivellation de 90 m. Un grand mail partage le terrain selon la ligne de plus grande pente. Au sud, des terrasses recevront les instituts scientifiques et les terrains de sport.







Kenzo Tange: Le stade national de Tokyo

1 Vue générale des deux stades construits par Kenzo Tange pour les Jeux olympiques de 1964 à Tokyo. L'architecte considère que le contexte urbain est trop resserré et que les abords ont été insuffisamment dégagés autour d'un ensemble aussi important, destiné en outre à accueillir des milliers de spectateurs.

2 Les structures suspendues conçues par Kenzo Tange créent une remarquable unité entre le bâtiment principal (au fond) et l'annexe (au premier plan).

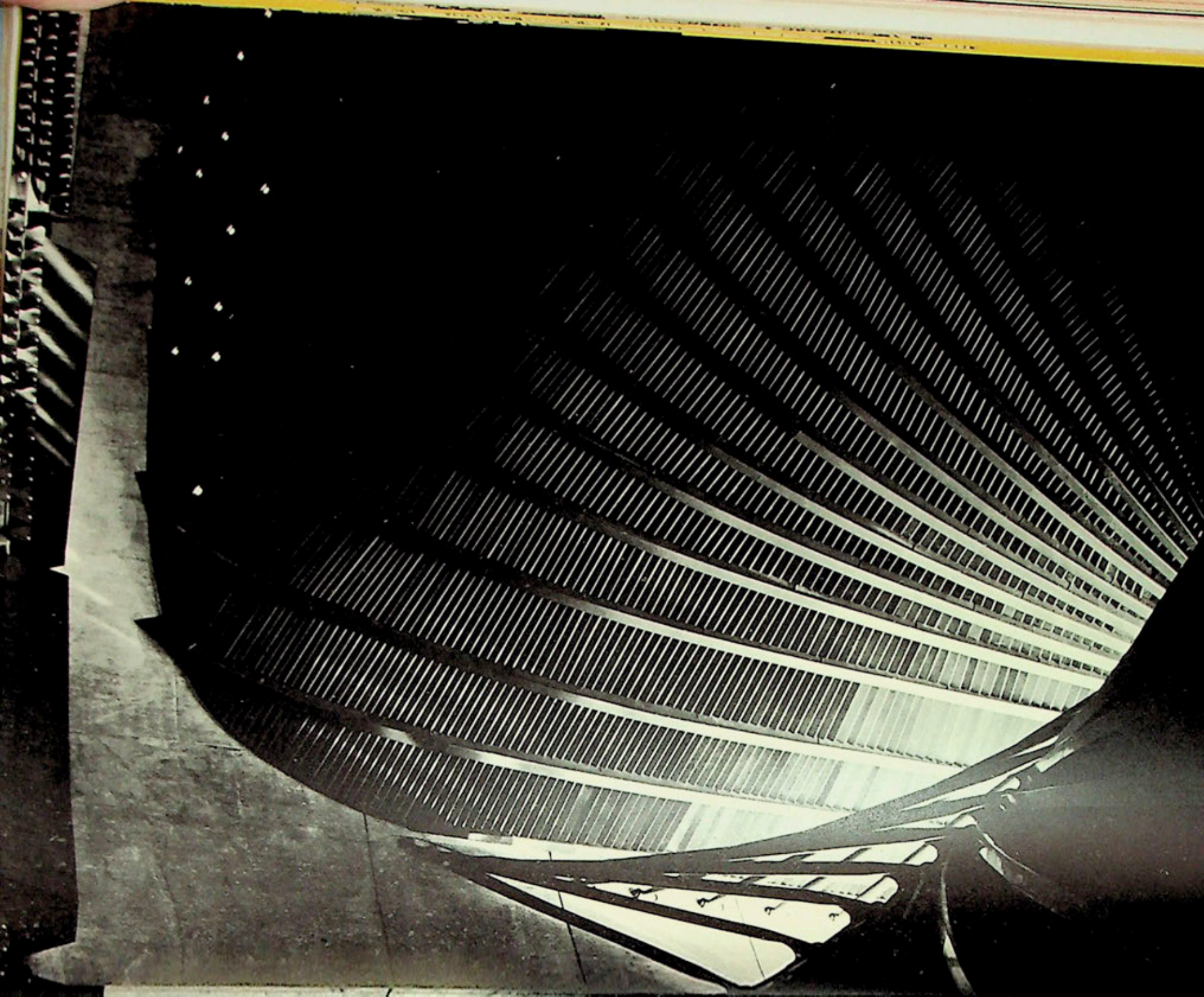
3 La piscine olympique dans le grand bâtiment. A l'arrière-plan, l'un des piliers d'où partent les deux câbles principaux. Le dispositif d'éclairage, aménagé dans l'espace qui les sépare, diffuse la lumière de telle sorte qu'elle ne se reflète pas dans l'eau et ne peut donc éblouir ni les nageurs ni les spectateurs. De part et d'autre des plongeoirs, au fond, les orifices des tuyères amenant l'air conditionné (50 000 m3 à l'heure). Le revêtement intérieur du bâtiment est en marbre blanc.

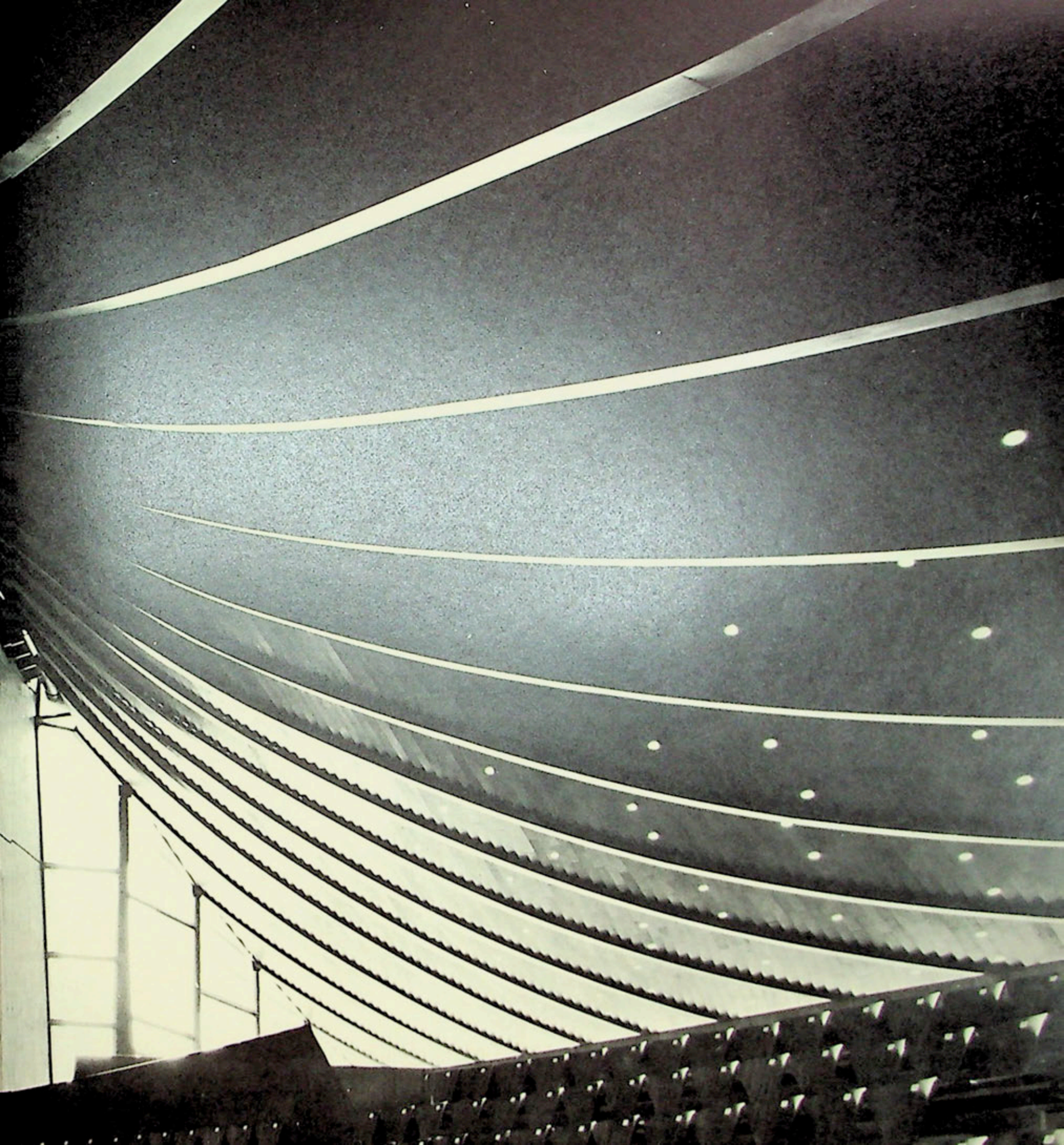
Pages suivantes: Vue intérieure d'une partie de l'annexe et du toit porté par des câbles d'acier. Ceux-ci rejoignent le câble principal fixé à un pilier unique. Le revêtement intérieur est ici en bois, matériau traditionnel du Japon.

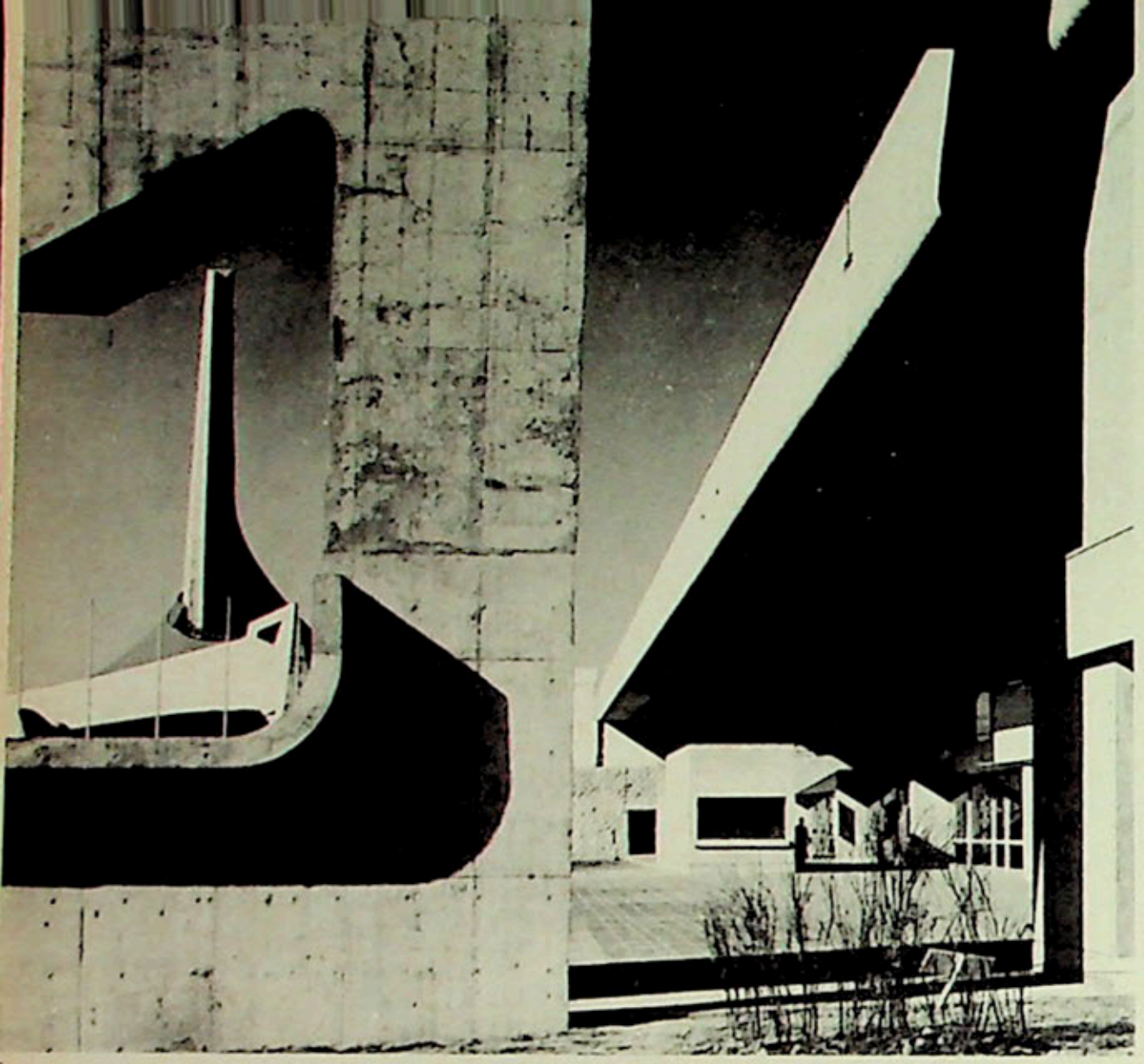
Kenzo Tange, qui est professeur à l'Université de Tokyo, était déjà célèbre comme architecte de l'Hôtel de Ville de Tokyo, du Centre de la Paix à Iroshima (1950) et du Palais Municipal d'Imobari (1957-1959) notamment, lorsqu'il a été chargé de construire pour les Jeux olympiques de 1964 le Stade national de Tokyo.

L'ensemble, réalisé en dix-neuf mois, comprend le stade principal, avec deux piscines, et une annexe — utilisée pendant les Jeux pour le basketball — relié par un long bâtiment qui abrite les services administratifs et un restaurant, et dont le toit constitue une promenade pour piétons.

Kenzo Tange, dont les œuvres les plus révolutionnaires restent liées en un certain sens à la tradition architecturale de son pays, a adopté ici une structure « suspendue » d'une remarquable pureté qui n'est pas sans évoquer un temple shintoïste. Pour le bâtiment principal, deux piliers de béton armé soutiennent deux câbles d'acier de 280 m. de long d'où partent des câbles secondaires plus minces reliant l'arête centrale au mur d'enceinte et supportant les éléments de toiture. La tension des câbles ménage dans l'axe de l'édifice un espace en fuseau où est placé l'éclairage. Pour annuler la tension entre les piliers, d'autres câbles fixés à leur sommet viennent s'ancrer au sol. L'annexe est réalisé sur le même principe, mais à partir d'un seul pilier. L'architecte a déterminé ainsi des espaces convexes remarquablement dynamiques, plus ouverts et plus libres que des volumes en dôme ou en voûte. Il a obtenu en outre une étroite cohésion formelle entre le grand bâtiment et l'annexe. Dans le stade principal, les deux plans inclinés en demi-lune où sont répartis les 15 000 places des spectateurs, inscrivent une ligne concave qui équilibre la courbe inverse de la structure suspendue,

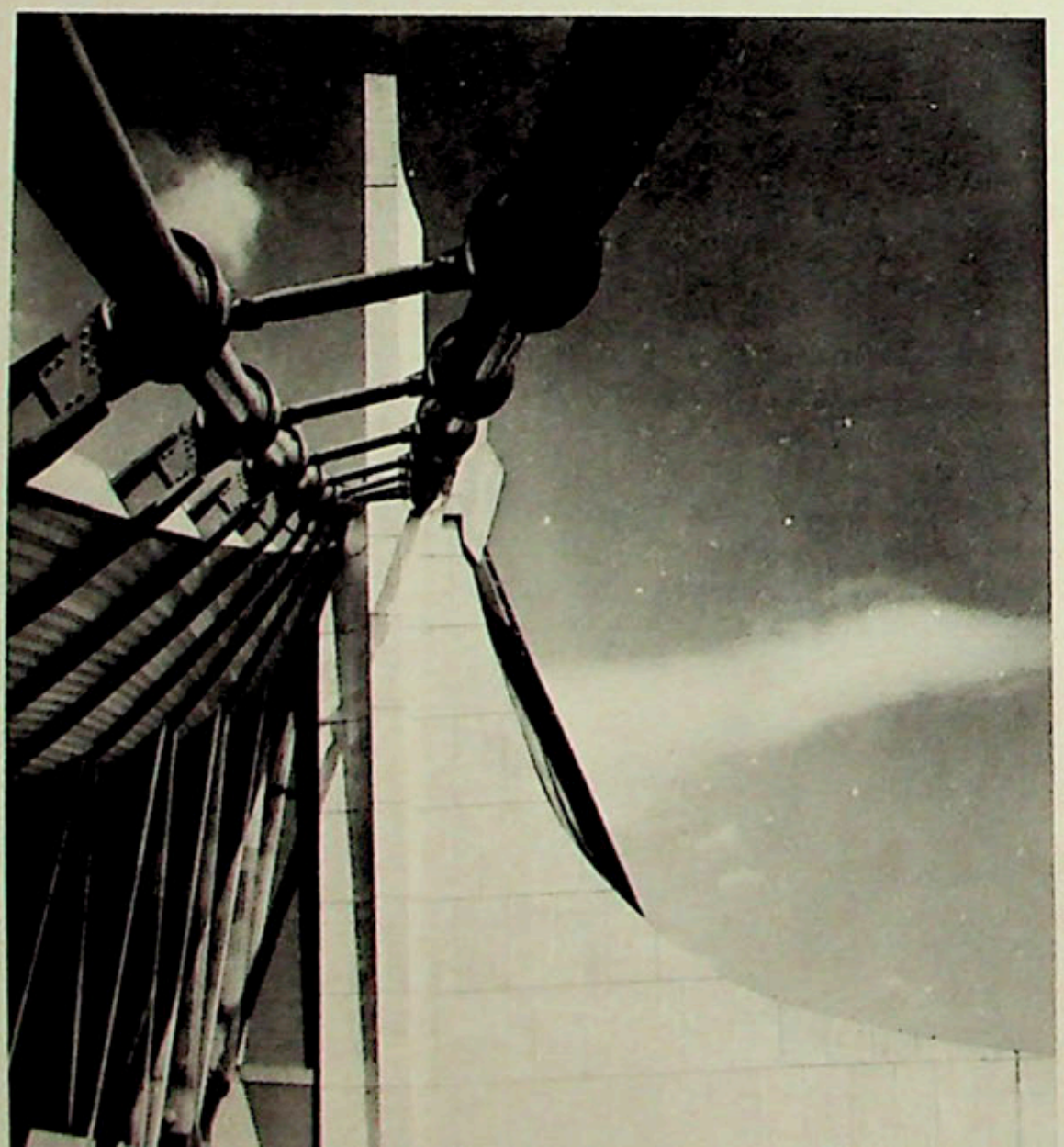






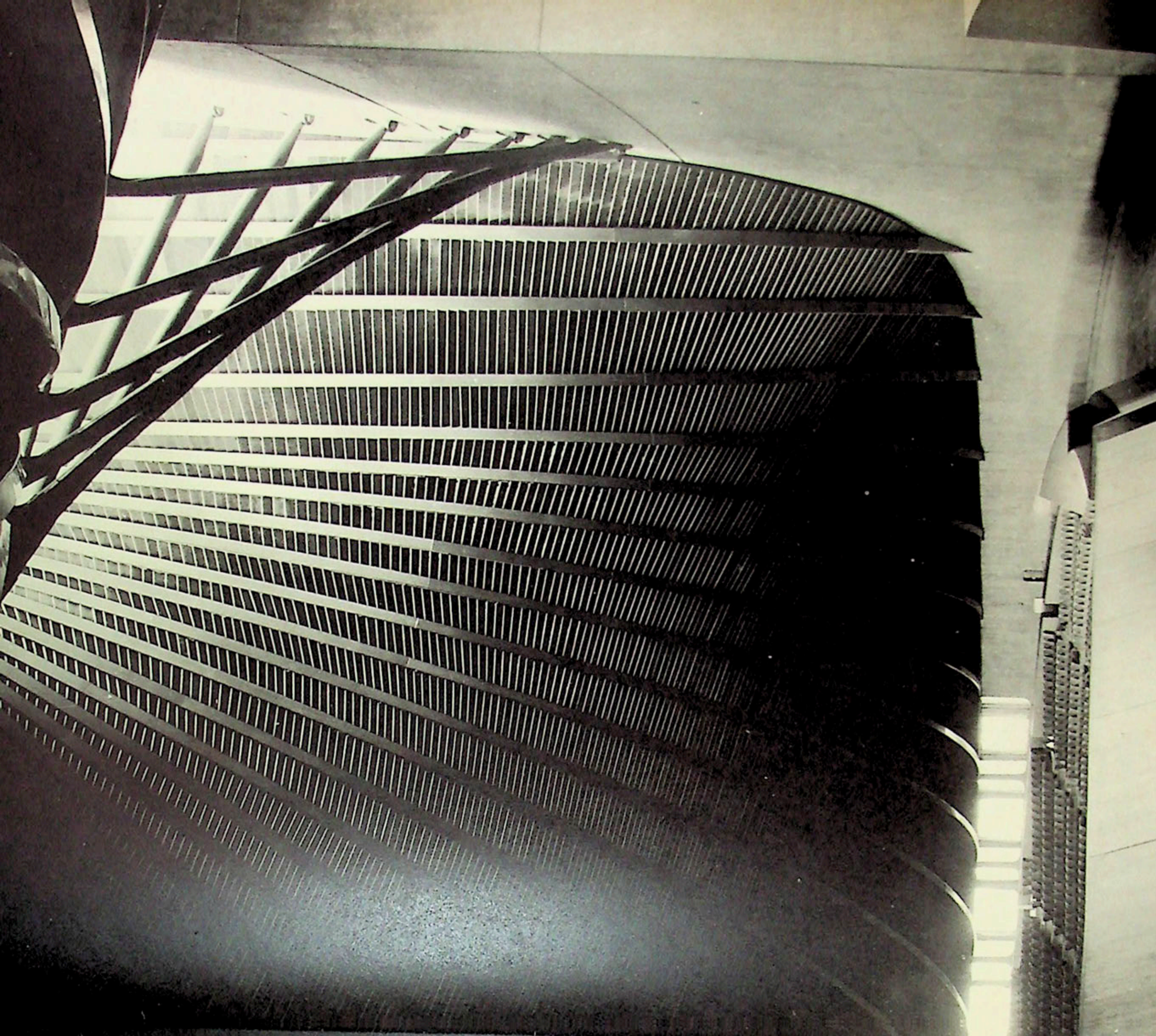
1 Le pilier de béton de l'annexe vu du bâtiment principal. A droite, la construction qui les relie, dont le toit (en surplomb) constitue une promenade pour piétons.

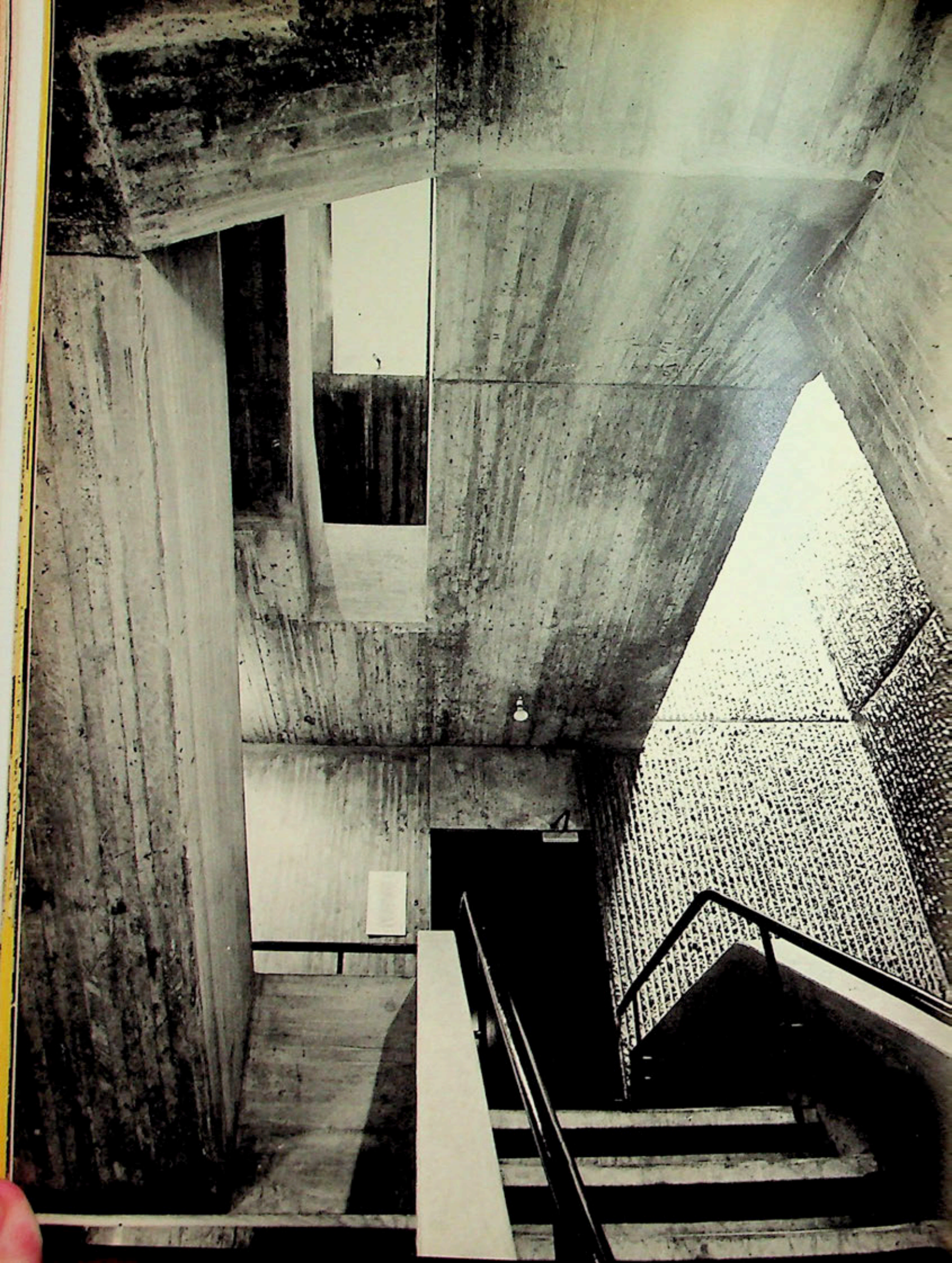
2 L'entrée principale. Partant du pilier, le câble d'ancrage amarré au sol.

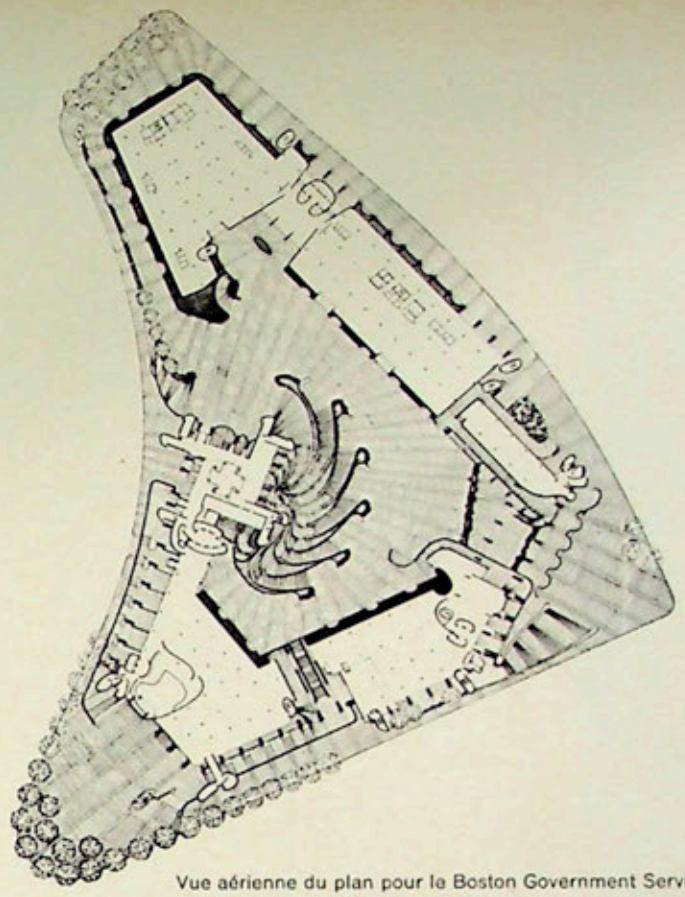


tandis que les 4000 places de l'annexe sont étagées en cercle autour de la piste.

La mise en œuvre et l'achèvement d'un tel projet a nécessité à chaque phase de sa réalisation, une coordination étroite et minutieuse entre l'architecte, ses collaborateurs (Urbanists and Architects Team), les ingénieurs, les dessinateurs, les différentes entreprises chargées de l'exécution. Les aménagements intérieurs, le choix des matériaux et des couleurs ont été établis, dans toute la mesure du possible, à partir des éléments-clefs de la structure: câbles d'acier de la toiture, piliers et plans inclinés de béton. Certains détails du stade principal ont pourtant été réalisés en verre, en aluminium, en faïence blanche, en marbre blanc ou gris. Dans l'annexe par contre, la tonalité générale est un brun-gris, aussi bien pour les éléments ajoutés — presque tous en bois — que pour le béton armé de la structure.







Vue aérienne du plan pour le Boston Government Service Center. 1962

Paul Rudolph

par Jacques Ehrmann

« Je veux créer des espaces mémorables », dit cet architecte américain, qui est un des créateurs les plus originaux d'aujourd'hui.

A 46 ans, Paul Rudolph, fils d'un pasteur du Kentucky, a déjà derrière lui une longue carrière d'architecte jalonnée de plus de quarante œuvres construites.

Certaines d'entre elles comptent déjà, aux yeux des experts et du public, parmi les plus significatives de notre époque. Dès 1949, alors qu'il terminait ses études d'architecte à l'université de Harvard, il obtint une distinction de l'Institut Americain d'Architecture, pour la meilleure maison de l'année. Depuis, Paul Rudolph n'a pas cessé de construire et de recevoir prix, récompenses et nominations pour ses œuvres, parmi lesquelles il convient de citer, ne serait-ce que parce que Rudolph y attache quelque prix, la « Outstanding Young Architect Award » du concours international de São Paulo (Brésil) en 1954.

Pour faire face à toutes ses commandes, M. Rudolph partage son temps entre son agence de Boston, et celle de New Haven (Connecticut). Mais, en plus de son activité d'architecte, de créateur — car, malgré le nombre et l'importance de ses projets il ne laisse à personne le soin de les mettre en forme — il dirige depuis 1958 le département d'architecture de l'Université de Yale. Et si, en juin prochain, il quitte ce poste d'administrateur et de professeur pour se consacrer uniquement à son travail d'architecte, ce ne sera pas sans avoir rendu son département le plus célèbre des Etats-Unis tant par l'enseignement qu'il y aura professé que par ce « legs » du nouveau, et déjà fameux, Bâtiment d'Art et d'Architecture, inauguré en 1963, qui ajoute au campus de l'Université de Yale, déjà riche en édifices de grande qualité esthétique, son œuvre la plus exceptionnelle qui marquera la présence « en acte » de Rudolph longtemps après son départ.

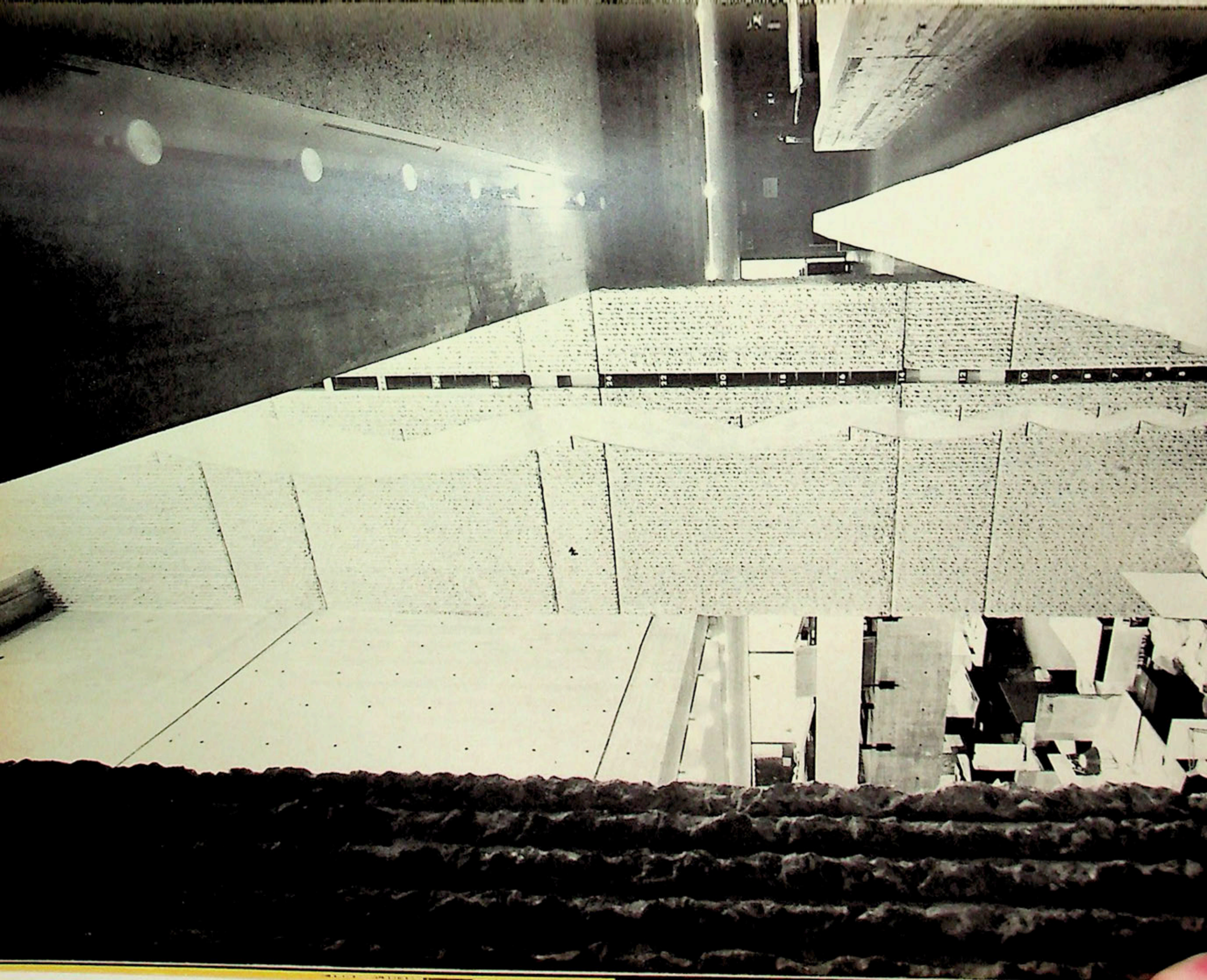
Mais n'anticipons pas.

Si l'on demande à Paul Rudolph quels ont été les moments les plus importants dans sa formation d'architecte, il répond: « D'abord l'enseignement de Gropius dont j'étais l'étudiant à Harvard. Même si sa conception de l'architecture est différente de la mienne, je dois reconnaître son grand talent de professeur. C'est lui qui m'a permis de clarifier les préceptes du « style international » et de m'en dégager.

« Puis, ce fut mon voyage en Europe en 1948. En France, en Angleterre, Italie, Suisse, Belgique, je suis, pour la première fois entré en contact avec une tradition architecturale, dont on ne trouve évidemment pas d'exemple aux Etats-Unis. Plus que le style Renaissance (que je comprenais mal à cette époque) ce sont les œuvres romanes et gothiques qui m'ont le plus frappé. Et surtout, peut-être, le passage, la transition que l'on peut si clairement retracer, entre le roman et le gothique ».

C'est aussi en Europe que Rudolph a pu, pour la première fois, prendre un contact direct avec l'œuvre de Le Corbusier, qu'il considère comme le plus grand architecte vivant. « Le Corbusier et Wright sont mes deux maîtres », dit-il. Parmi les autres expériences importantes de sa carrière d'architecte, Rudolph cite son enseignement à l'Université

Hall intérieur du Bâtiment d'Art et d'Architecture à l'Université de Yale. 1958-1963.



de Yale. « Les étudiants m'ont beaucoup appris. » Et il ajoute avec un sourire: « Plus peut-être que je ne leur ai appris. Ils m'ont forcé à formuler des réponses claires aux questions que je me posais et qu'ils me posaient. »

Il cite enfin sa première commande importante: le Jewett Arts Center de Wellesley College (Massachusetts). « Il est relativement facile d'obtenir des commandes de maisons particulières, avoue-t-il. Mais il est plus difficile d'en obtenir pour la construction d'édifices publics d'un certain volume. »

En effet la carrière de Rudolph est très distinctement marquée par trois étapes.

Pendant la première, Rudolph a surtout construit des maisons particulières en Floride. (Il n'a d'ailleurs pas cessé depuis; témoin ces deux réussites: la maison des Milam et celle des Wallace.) L'originalité de leur conception fut suffisamment remarquable — dans cette partie résidentielle du sud des Etats-Unis où il s'en construit pourtant beaucoup — pour attirer l'attention nationale et même internationale.

La seconde étape commence en 1955, année où il est appelé pour la première fois en Nouvelle Angleterre pour dessiner les plans du Arts Center de Wellesley College (achevé en 1958). Puis ce seront — pour ne mentionner que les projets et réalisations les plus significatifs — deux lycées à Sarasota, Floride (respectivement 1957 et 1958, terminés en 1959 et 1960); un parking pour 1500 autos, à New Haven, Connecticut (1959-62); le Bâtiment d'Art et d'Architecture de l'Université de Yale (1958-1963); l'église de l'Institut Tuskegee, Alabama, (1960, qui ne sera malheureusement pas réalisée); enfin les bureaux et laboratoires de la Compagnie pharmaceutique Endo, à Long Island, New York (1960-1964).

La troisième étape commence en 1962-63, date à laquelle la ville de Boston demande à Rudolph de superviser les travaux de son Government Service Center, dont les bâtiments couvriront tout un « bloc ». Cette nouvelle étape permet à Rudolph de s'attaquer, non plus seulement à l'étude d'**unités** architecturales, mais à l'organisation d'un **ensemble**, d'un **groupe** de bâtiments.

Si les trois moments que nous avons indiqués marquent la complexité croissante des programmes et des problèmes architecturaux que Rudolph a eu à résoudre, ils ne correspondent aucunement (ce serait trop simple!) à une classification dans l'évolution de son style.

En effet, le style de Rudolph ne saurait se définir en dégageant une série de constantes formelles dont on pourrait retracer l'histoire d'une œuvre à l'autre; histoire qui correspondrait au perfectionnement graduel de solutions formelles apportées à des recherches théoriques.

Le génie de Rudolph est précisément de n'avoir ni théories, ni principes. N'ayant pas de préjugés, il n'a pas non plus de scrupules. N'ayant à se conformer à aucun a priori doctrinal, son imagination, qu'il a très vive, peut se donner libre cours et aborder (innocemment) les problèmes architecturaux par les biais les plus variés, leur donner les solutions plastiques les plus diverses, et les plus inattendues. Il admet franchement que la théorie ne l'intéresse pas... pour le moment; que l'architecture « sociologique » de son maître Gropius lui est étrangère. Et si on lui demande: « Mais alors, comment se fait-il que vous admiriez tant Le Corbusier qui est un grand théoricien? », il répond avec un sourire enfantin et désarmant: « Oui, mais Corbu est aussi un grand artiste; et ce n'est pas le cas de Gropius. Ce qui m'intéresse, c'est ce que font les gens, pas ce qu'ils disent. »

Il est clair que Rudolph se veut avant tout un artiste.

Cette absence de principes, d'esprit de système et cette imagination protéiforme sont donc mises au service d'un but fondamental, à la fois très simple et très ambitieux: « Je ne cherche, dit-il, qu'à créer des espaces mémorables, appropriés à l'usage qui leur est destiné en sorte que, psychologiquement (pour ceux qui l'utilisent) une église soit une église; un musée, un musée; une maison, une maison. » Cette affirmation contient à la fois une grande modestie — dans la mesure où l'architecte se préoccupe de l'utilisateur de l'espace construit — et une grande assurance, voire un grand orgueil — dans la mesure où il prétend que l'espace créé ne saurait laisser indifférent. Et il n'est pas nécessaire de le pousser beaucoup pour que, renversant la proposition précédente, il admette sans embarras: « Je construis pour moi, et non pour les gens. Je veux me faire plaisir à moi-même. Et de cette façon, il est beaucoup plus probable que je leur fasse plaisir à eux. »

Comme Valéry, à propos de l'architecture, parlait du « chant des colonnes », on pourrait dire que Rudolph, en cherchant à rendre l'espace mémorable, le fait chanter. L'espace, et son organisation, étant le seul problème architectural authentique, Rudolph refuse de se limiter à des moyens, à des techniques qui limiteraient par là même son inspiration. D'où, d'une part, son opposition à l'architecture « en paquet » (packaged architecture) avec ses murs de verre — murs rideaux — qui enveloppent et uniformisent l'espace. Parmi les nombreux adeptes de cette formule seul Mies van der Rohe (gratte-ciel de la Seagram à New York) et parfois quelques autres (Johnson, Bunshaft) trouvent quelque crédit à ses yeux, parce que ce sont aussi des artistes.

D'où, d'autre part, l'admiration qu'il professe pour Wright et Le Corbusier, moins opposés, dit-il, qu'on ne le pense généralement, dont il est l'héritier le plus éminent aujourd'hui, ayant réussi à faire fusionner dans sa propre œuvre les deux traditions que ces deux maîtres de l'architecture du XX• siècle représentent.

En effet, mises à part les différences de tempérament, la villa Savoy de Corbu, la maison sur la cascade, de Wright, ne restent-elles pas deux des premières (et des plus réussies) tentatives pour faire jouer les volumes les uns par rapport aux autres, de faire se pénétrer l'espace intérieur et l'espace extérieur? Ce sont de telles préoccupations que l'on retrouve dans l'œuvre de Rudolph, avec ses prolongements naturels, complémentaires les uns des autres: le rôle de la lumière, de l'aménagement intérieur.

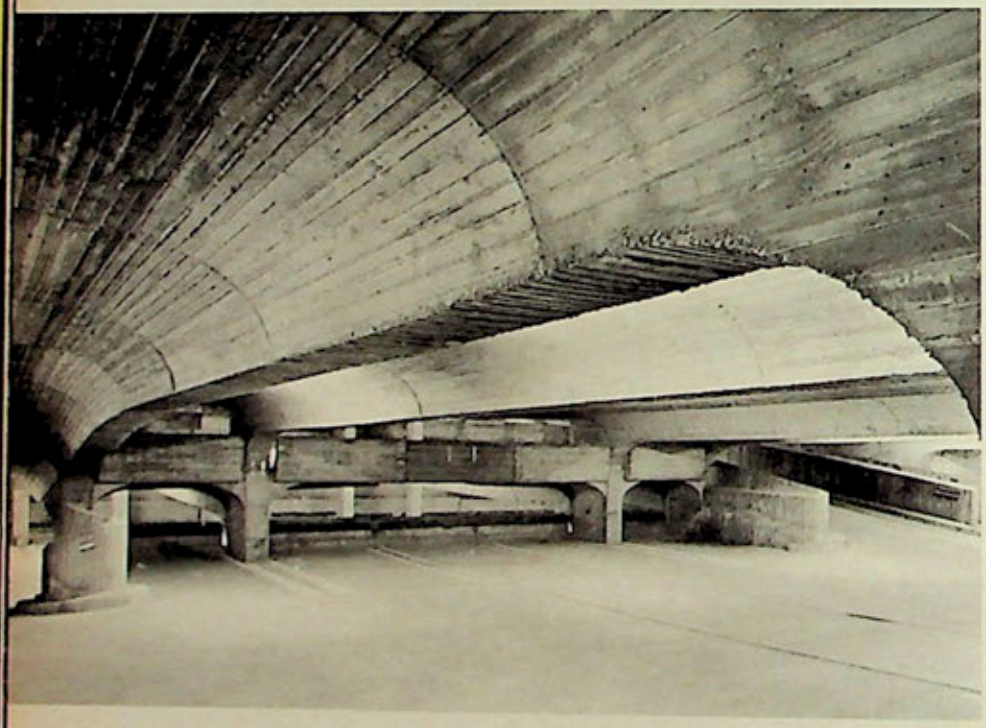
Pour Rudolph l'espace construit ne commence pas à la porte du bâtiment (maison, église, édifice public, etc...), mais bien avant, du plus loin qu'on peut le voir. « Ce qu'il y a d'extraordinaire dans les cathédrales gothiques, c'est qu'elles gardent leur cohérence architecturale quelle que soit la distance à laquelle on les observe », dit-il. De très loin, c'est leur masse (et leur flèche) qui nous frappent. Et au fur et à mesure que nous nous approchons, cette masse commence à vivre, à dévoiler ses secrets; elle s'adapte à nous comme nous nous adaptons à elle; elle se révèle (au sens fort) dans ses détails: d'abord le porche, puis les statues qui y figurent; enfin le détail même de ces statues: les têtes, les drapés, dans leur fourmillement.

Pour Rudolph c'est donc la cinétique de l'espace qui prime. En d'autres termes, l'espace est avant tout mouvement. L'espace

est là pour être approché, parcouru, pour être « marché » pourrait-on dire: à la fois passif puisqu'il est l'objet de la vision de ceux qui le parcourent, et actif, puisqu'en se métamorphosant, il métamorphose cette vision même. On comprend alors que pour Rudolph il ne puisse exister une solution — qui serait comme une recette — au problème de l'architecture. Chaque solution est unique et doit être chaque fois réinventée en fonction de trois facteurs principaux: 1) l'emplacement de l'édifice (selon qu'il s'incorpore à d'autres bâtiments ou qu'il se trouve isolé); 2) sa taille (une maison particulière et une église ne sauraient être perçues identiquement); 3) sa fonction (maison et édifice public ne s'abordent pas de la même façon).

Ainsi le visiteur, le passant, doit-il être mené graduellement vers le bâtiment en même temps que celui-ci, pour ainsi dire, le fait venir à lui. Visiteur et bâtiment doivent aller à la rencontre l'un de l'autre.

Mais le problème ne s'arrête pas à la porte de l'édifice: puisqu'il doit exister une solution de continuité entre le dehors et le dedans, franchir le seuil ne constitue pas un moment de rupture, mais littéralement,



Vue intérieure du parking de New Haven.

de transition entre l'espace du dehors (ouvert, mais préparant à l'espace intérieur) et l'espace du dedans (fermé, mais préservant le contact avec l'extérieur). Ainsi au fur et à mesure que le visiteur pénètre dans l'édifice, d'autres transitions seront aménagées, d'une pièce, d'un bureau, d'une salle à l'autre, selon le cas.

Même si Rudolph considère, comme nous l'avons vu, que le Jewett Arts Center marque une étape importante dans sa carrière, il n'hésite pas à manifester une véritable aversion pour ce bâtiment. (Il en renie d'ailleurs deux ou trois autres: l'immeuble de la Croix Rouge à Boston, et le Forestry Building de l'Université de Yale). Il est vrai que le Jewett Arts Center n'est pas un des plus réussis. Mais sa gaucherie même est révélatrice de l'importance que Rudolph attachait déjà au problème du passage de l'extérieur à l'intérieur. Au lieu que la transition soit aménagée subtilement, naturellement, elle s'impose comme « problème ». Un simple coup d'œil au plan, permet de se rendre compte que cette rampe — au sud — qui passe sous la salle d'exposition pour rejoindre les marches de l'autre côté, que ces marches mêmes (au nord), cernées de part et d'autre par la maçonnerie, s'intègrent mal avec le bâtiment, lui-même lourd malgré ses colonnettes et ses brise-soleil.

Lorsqu'en 1960, Rudolph concevra les plans de l'église de l'Institut Tuskegee, il apportera à ce problème de l'accès une solution déjà plus heureuse. Le plan montre quatre voies principales d'accès, (dont deux couvertes), chacune reliée aux autres par des marches ou des paliers qui guident le visiteur vers l'entrée de son choix, tout en lui laissant la possibilité de se dérober s'il préfère contourner le monument avant d'y pénétrer.

On ne peut pourtant s'empêcher de trouver un peu trop rigides, angulaires, impératifs, ces murets, qui longent les marches et encerclent le bâtiment.

La transition que Rudolph ménage au visiteur des Laboratoires Endo à Long Island, est beaucoup plus souple, plus « engageante »: la rampe, aux marches plates et longues, se resserre vers l'entrée dans une courbe accueillante. Mais, aussitôt dans le bâtiment, le mouvement se trouve inversé: la courbe de l'escalier menant à l'étage supérieur s'évase pour libérer l'espace intérieur. Dans ce cas, l'architecte a parfaitement réussi à « persuader » le visiteur en joignant la force à l'élégance, sans que l'une soit lourdeur et l'autre mièvrerie.

L'effet du pivotement autour d'un centre, déjà ébauché dans les plans de l'église de l'Institut Tuskegee, se retrouve, affirmé cette fois, dans le Boston Government Service Center: véritable spirale dont le point le plus resserré est aussi le point le plus élevé: la tour, vers laquelle convergent, par vagues, les marches.

Là encore, malgré un programme aussi important, l'architecte a su éviter les pièges d'une architecture qui aurait pu facilement devenir menaçante: bien que l'ensemble des bâtiments converge vers la tour, celle-ci, en restant à la périphérie, n'est pas un donjon; la place n'est pas une « cour »: les bâtiments qui l'enclosent sont percés de passages qui dégagent la vue; les façades intérieures ne sont pas des murailles: les brise-soleil en escalier offrent à l'œil une série de transitions vers le haut.

Cet art de la transition, dont j'ai essayé de montrer l'emploi à l'aide de quelques exemples significatifs, peut aussi se concevoir, dialectiquement, comme un art de la rupture: à chaque forme Rudolph propose une contre-forme qui, plastiquement, rompt la monotonie et, fonctionnellement, donne à chaque partie de l'édifice sa singularité sans l'isoler des autres.

A l'extérieur, c'est le rôle des brise-soleil: plastiquement, ils « brisent » l'uniformité de ce qu'on est forcé d'appeler la « façade », bien que ce mot, évoquant des surfaces plates, soit impropre à l'architecture de Rudolph; fonctionnellement, ils « brisent » la lumière, et empêchent les reflets désagréables aux yeux, que les murs-rideaux sont, évidemment, incapables d'éviter. Mais je n'insisterai pas sur ce point. Il suffit que le lecteur se reporte aux photos de la maison Milam et du Lycée de Sarasota pour constater que Rudolph, tout en se souvenant de l'enseignement de son maître Le Corbusier, l'adapte à ses propres fins avec une élégance très personnelle.

A l'intérieur, les ruptures sont marquées par des différences de niveaux. On en compte sept dans la maison Milam, vingt-et-un dans le Bâtiment d'Art et d'Architecture de Yale: ni les sols ni les plafonds ne sont à une hauteur constante. Signalons à ce propos un trait qui nous paraît distinctif de l'aménagement intérieur dans l'architecture de Rudolph: ces espèces de « fosses » en contrebas auxquelles on accède par une ou deux marches servant elles-mêmes de sièges, lieux privilégiés qui invitent au rassemblement, à la conversation, qu'on retrouve aussi bien dans la maison Milam que dans le Bâtiment d'Art et d'Architecture, et même, en « modèles réduits » dans

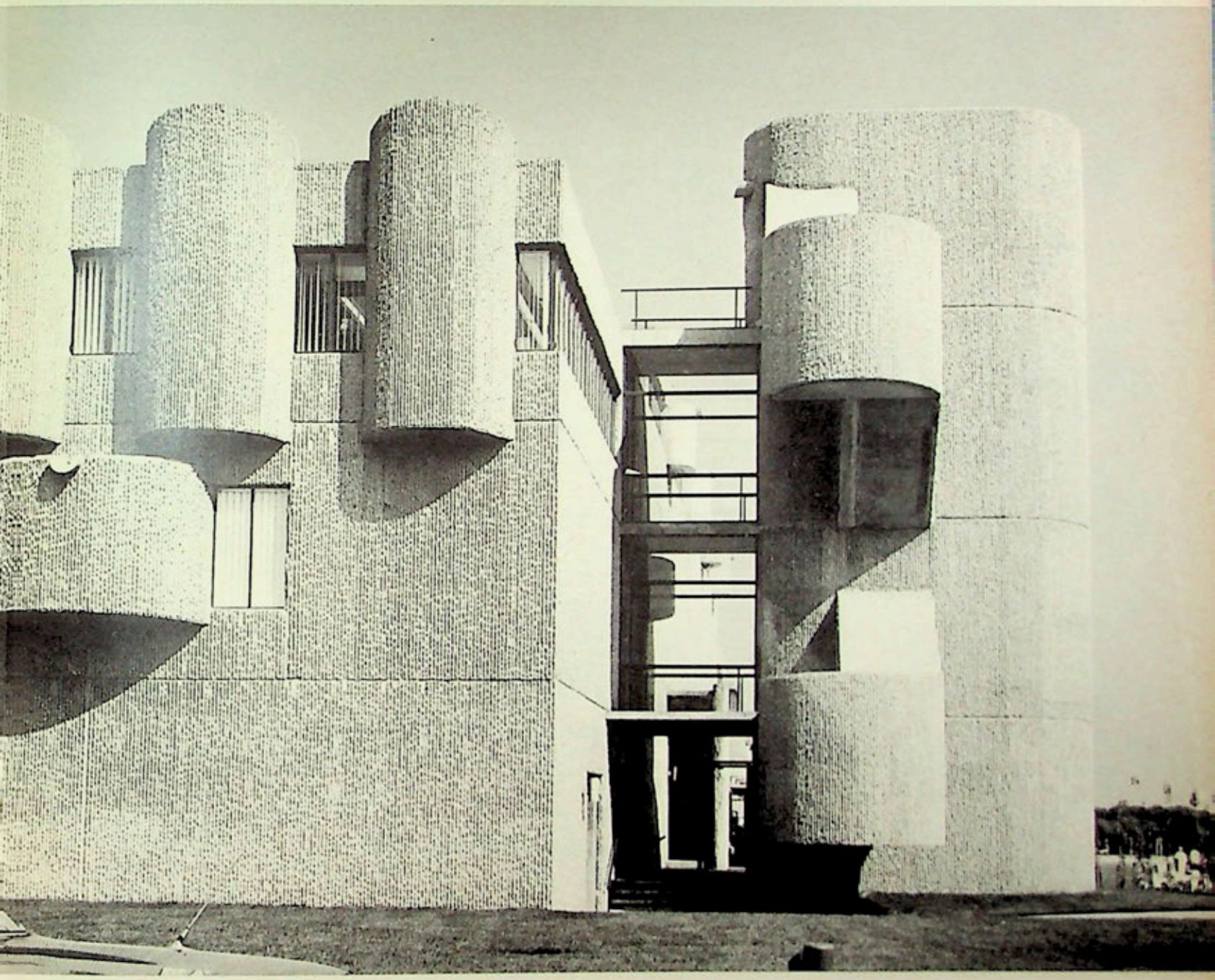
l'agence et l'appartement de l'architecte à New Haven.

Ainsi par un jeu de marches (ruptures horizontales) et de cloisonnements (ruptures verticales) la fragmentation de l'espace répond à une double exigence, fonctionnelle et esthétique: elle délimite les « lieux » selon les besoins de l'édifice, sans que l'on puisse dire avec certitude où commence et où finit chacun d'eux, offrant ainsi à l'œil une grande variété et une grande richesse de perspectives.

maîtrise. Elles lui offrent le moyen de créer d'autres transitions aussi. C'est sans aucun doute le Bâtiment d'Art et d'Architecture qui exprime le mieux, et de la façon la plus originale, le goût que Rudolph professe pour les matières, et son habileté à les faire jouer les unes par rapport aux autres.

D'une part il conjugue admirablement la massivité du béton avec la fragilité du verre: ici une colonne de verre semble soutenir un balcon de béton, là des bandes de béton rompent la monotonie du verre.

surfaces d'un « grain » différent souligne le contraste entre les lignes horizontales et les verticales, elle crée au contraire un lien entre extérieur et intérieur puisque les murs de béton « côtelé » ne s'arrêtent pas à la ligne des fenêtres. Ainsi, toutes les parois verticales du bâtiment sont-elles comme « tapissées » de cette matière dont la texture si chaude, si riche, rend inutile peinture ou boiserie. S'il fallait encore prouver la « noblesse » du béton, Rudolph en offrirait la preuve la plus éclatante.



Escalier extérieur des Laboratoires Endo à Long Island. 1960-1964.

« C'est de Frank L.Wright que je tiens mon souci de l'espace intérieur, admet volontiers Rudolph. C'est lui aussi qui m'a fait comprendre l'importance des matières. » Rudolph les utilise en effet avec une grande

D'autre part, le béton lui-même n'est pas traité de façon uniforme: le béton lisse alterne avec un béton « côtelé » rugueux — trouvaille de l'architecte qu'il reprendra pour les Laboratoires Endo. Si cette utilisation de

La décoration intérieure, à laquelle Rudolph a apporté le plus grand soin, est donc inséparable de l'édifice lui-même puisque ce béton « côtelé » en constitue le principal élément. Aussi rugueux d'aspect sont les

rideaux bruns à grosses mailles lâches qui pendent aux fenêtres de la façade principale. Une moquette orange égaie la bibliothèque et les salles de conférence. Quant aux œuvres d'art qui décorent les différentes parties du bâtiment, elles fonctionnent comme autant de « citations », rappelant aux étudiants de peinture, de sculpture et d'architecture certains des moments importants de l'histoire des arts. On remarque entre autres, trônant dans le principal atelier d'architecture, une grande Minerve romaine, en marbre, copie d'une sculpture grecque qui semble superviser le travail des étudiants, et, pour qu'ils gardent toujours à l'esprit les divines proportions, coulé dans le béton, sur toute la hauteur du mur (18 mètres environ) le Modulor de Le Corbusier, et ailleurs, l'homme de Vitruve; à l'entrée de plusieurs salles, les grilles de fer forgé de la Bourse de Chicago, de Sullivan; dans la bibliothèque, comme en faction, un chevalier de métal de W. H.Woody, jeune sculpteur de New Haven et plus loin, des plâtres de la Cantoria de Florence, de Luca della Robbia; dans la principale salle de conférence, véritable petit théâtre à l'italienne, sur le mur du fond, une toile de de Kooning, et, de part et d'autre de la salle, montés sur des tiges de métal deux chapiteaux doriques; ailleurs encore un Moholy-Nagy, cinq dessins de Le Corbusier, une sculpture de H. Moore, une de Albers, etc.

On le voit, ces citations, souvent pleines d'humour, servent, elles aussi à souligner ce qui paraît une des principales caractéristiques de l'œuvre de Rudolph: la transition et la rupture, à la fois d'un art à l'autre et du passé au présent, comme si chaque art, chaque époque étaient incapables de se fondre dans les autres, mais n'existaient pleinement qu'en se prêtant un mutuel concours.

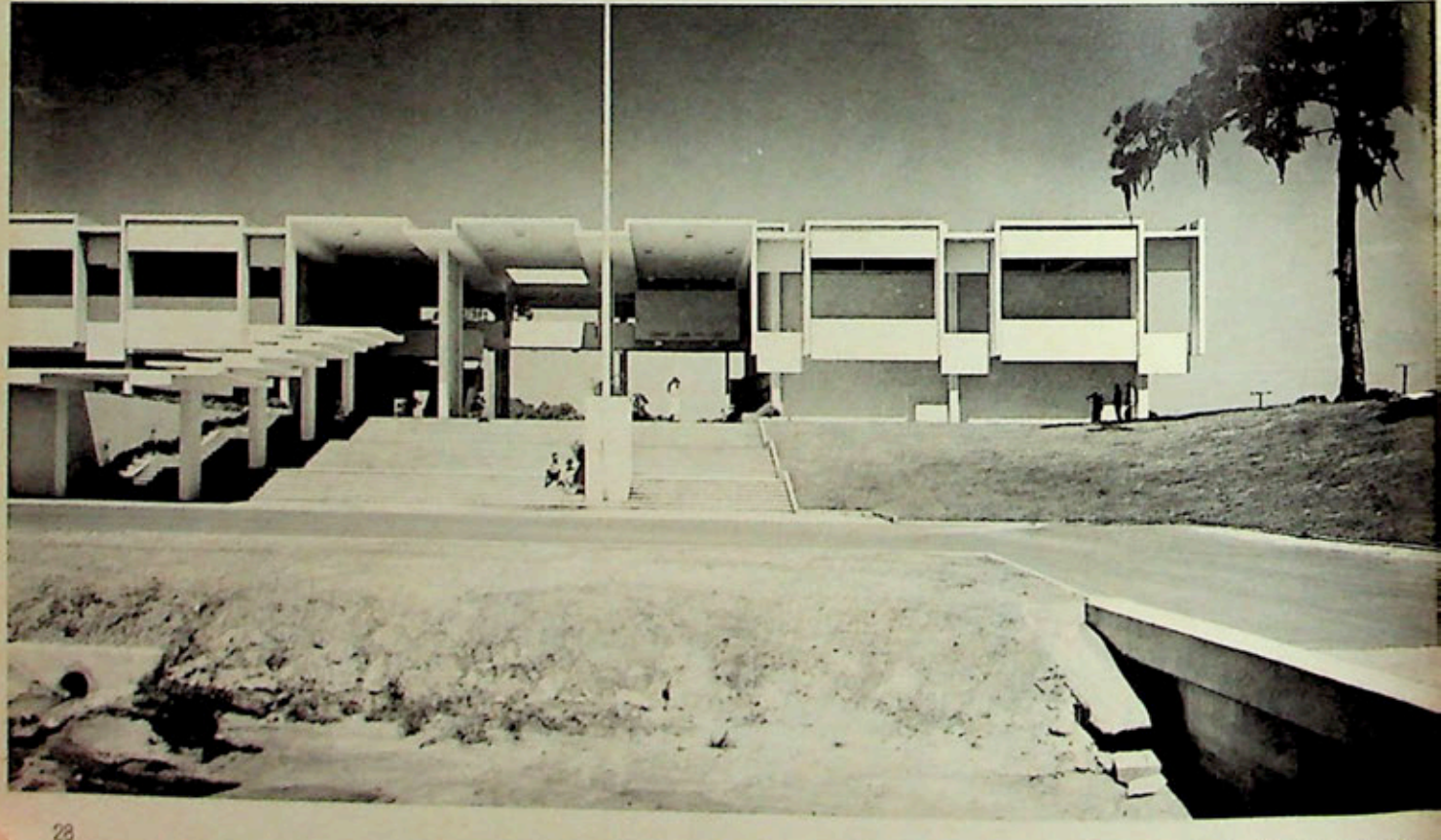
Si — du Jewett Arts Center au Bâtiment d'Art et d'Architecture — on peut remarquer que Rudolph s'exprime avec une maîtrise croissante de son art, ce n'est pas cette rapide prise de contact qui nous permettra de tirer des conclusions définitives sur son œuvre. Il y aurait même quelque outrecuidance à s'y risquer lorsque l'on sait que le volume actuel de ses projets et commandes se monte à cent millions de dollars, et que, les importantes réalisations auxquelles il travaille en ce moment nous réservent encore les plus belles surprises de son imagination.

Entrée principale des Laboratoires Endo

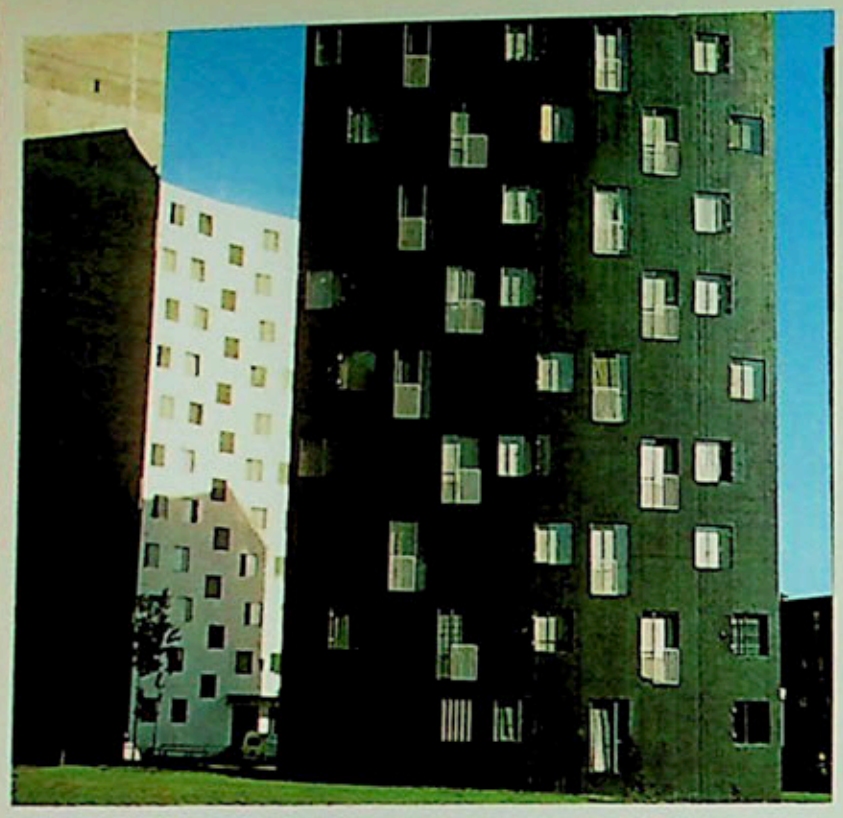
Ce détail des Laboratoires Endo montre le contraste voulu par l'architecte entre la massivité de la base et le caractère mouvementé de la partie supérieure ►

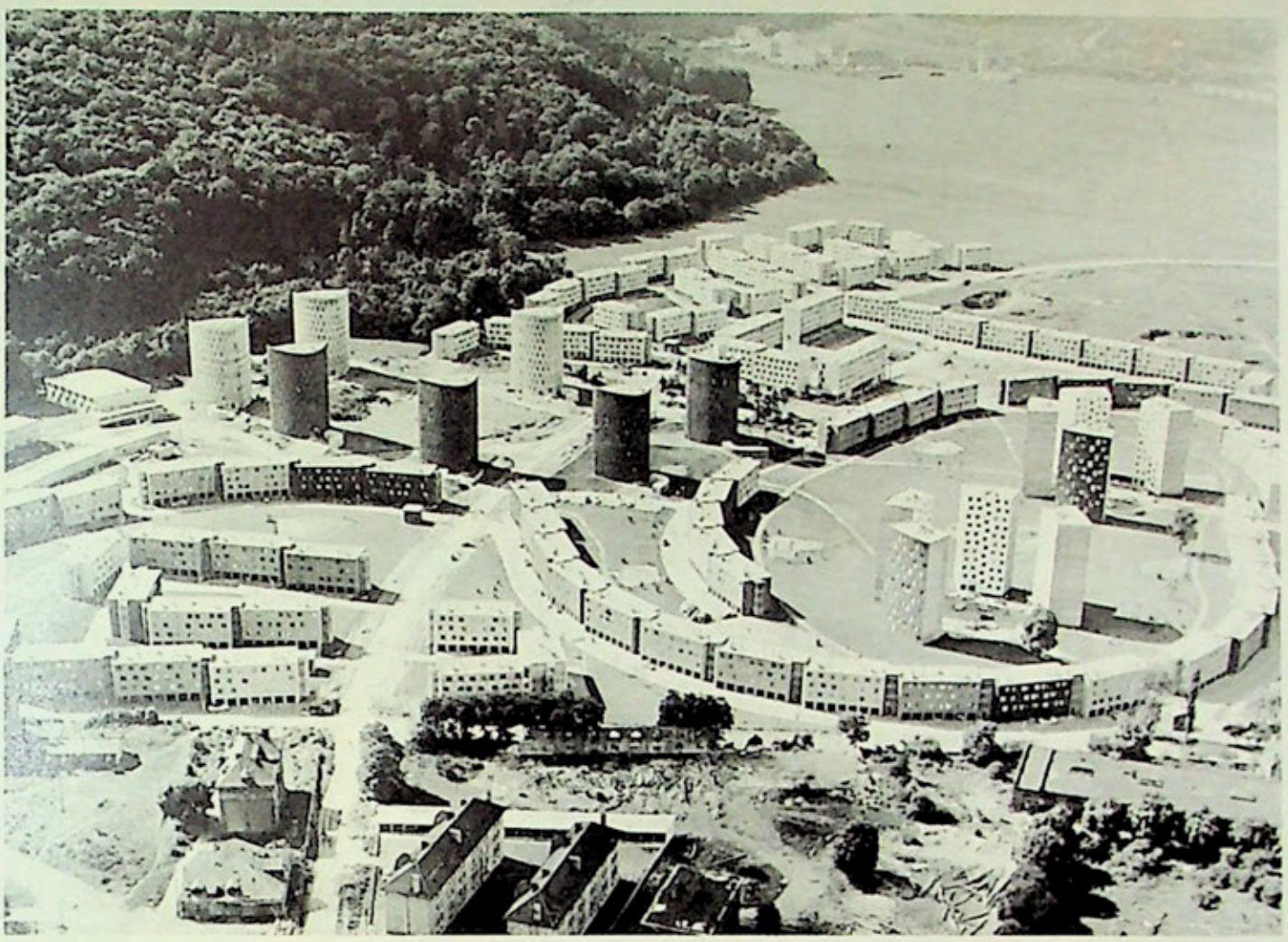
Lycée de Sarasota. 1957. Allée protégée par des brise-soleil.

Façade du lycée de Sarasota.



Façade principale de la maison des M



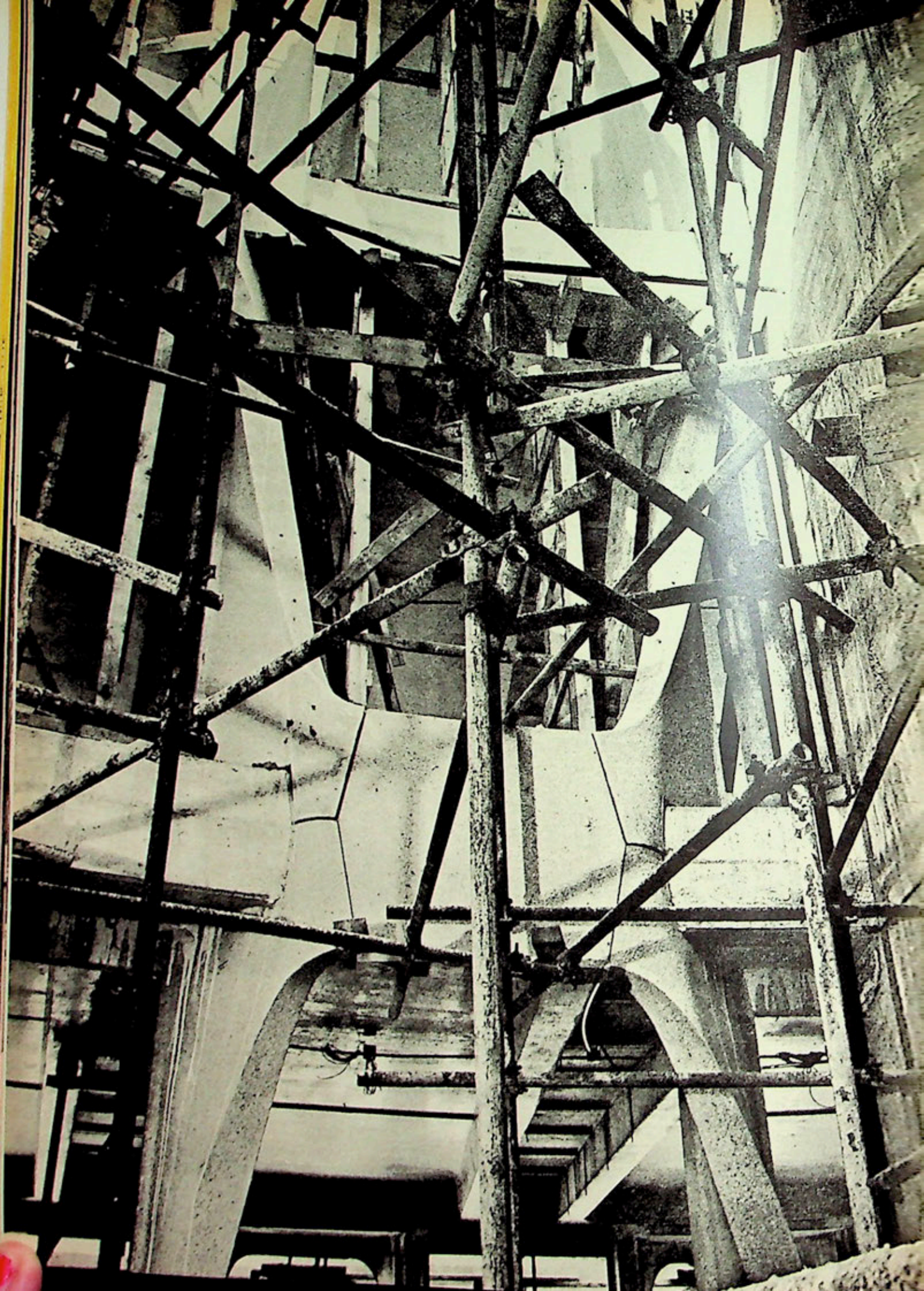


Emile Aillaud :

La cité du Weisberg à Forbach

La cité du Weisberg à Forbach, dont nous avons parlé lorsqu'elle était en cours de construction (voir L'Œil, n° 102), est aujourd'hui achevée. Au pied d'une colline boisée, quatorze tours de onze niveaux dominent cent trente-cinq bâtiments bas dont l'implantation, en ligne sinueuse ou en groupes de cinq à six maisons, reflètent l'un des soucis majeurs d'Emile Aillaud : créer un paysage urbain sans monotonie, donner aux habitants le sentiment qu'ils ont un cadre de vie à eux et non pas que leur logement est un numéro dans un ensemble de blocs anonymes. La nature du sol dans cette région minière obligeait à prévoir d'éventuels glissements de terrain au cours des cinquante prochaines années. Les bâtiments devaient donc être indépendants les uns des autres. L'architecte les a seulement reliés par des éléments articulés (séchoirs-souillardes), pour créer néanmoins des « micro-climats » — espaces clos, places, lieux abrités — à l'échelle de la vie familiale. La technique de construction adoptée — le glissage continu du béton — permet, en outre, le percement libre des ouvertures, ce qui évite la superposition régulière des fenêtres.

Mais l'élément essentiel, et le plus frappant, dans cette recherche d'un complexe urbain vivant et diversifié, est l'utilisation de la polychromie. Emile Aillaud en effet, pense que la couleur doit s'intégrer au site architectural et contribuer à le créer. Pour lui, un badigeon surajouté, des taches distribuées plus ou moins arbitrairement, faites le plus souvent de tons purs, voire agressifs (qui ne sont pas ceux de la nature), n'ont aucune raison d'être et constituent forcément une rupture, une incohérence, dans le paysage.
A Forbach, la polychromie, étudiée et réalisée par Fabio Rieti, a été conçue dans son ensemble et les tons composés pour chaque bâtiment par rapport à ceux qui l'entourent : accords sourds par endroits, dominantes plus vives ailleurs, oppositions de zones claires et foncées. Certaines façades sombres donnent l'impression d'une ville éclairée la nuit. D'autres apportent un élément de vibration, de chocs, en certains points déterminés. L'architecte a voulu faire naître ainsi des « lieux particuliers », des perspectives insolites ou mystérieuses, pour donner à la cité une physionomie personnelle et vivante.



1

Schokbéton

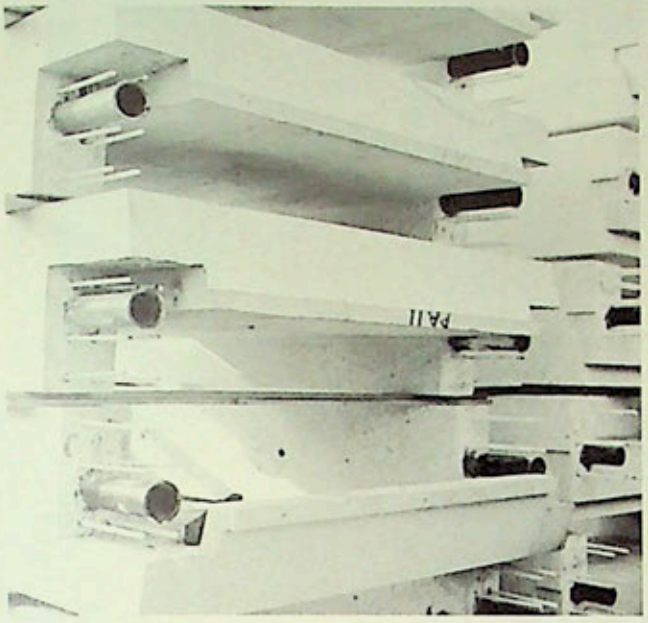
1 Aspect général de l'Ambassade des Etats-Unis à Dublin, conçue par l'architecte américain Johansen. La façade circulaire intérieur s'élève d'un étage au-dessus de l'ensemble.

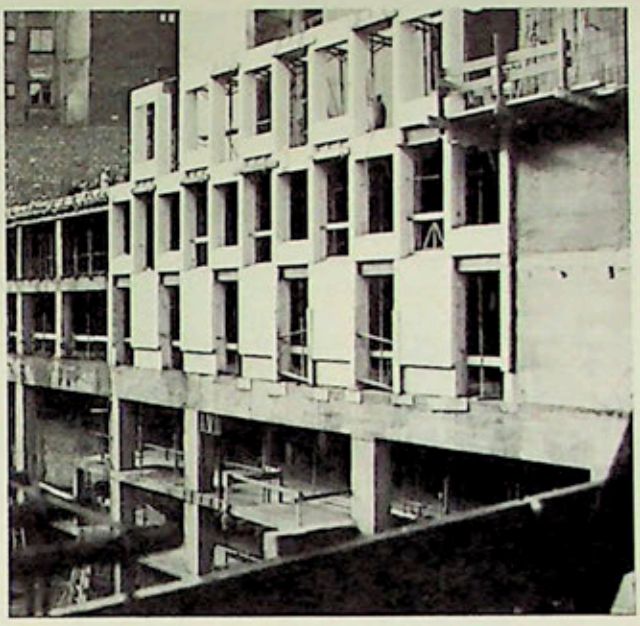
2 Détail de la façade intérieure de l'Ambassade de Dublin pendant la construction. On voit l'assemblage des poteaux voilés et des plaques d'allège en schokbéton, liés par une poutre coulée sur place qui portera les planchers, également en schokbéton.

Parmi les édifices réalisés au cours de ces dernières années pour les ambassades des Etats-Unis à l'étranger — par Gropius à Athènes, par José Luis Sert à Bagdad... — celle que Johansen vient de construire à Dublin offre un intérêt particulier. Son projet s'est inspiré au départ des tours celtes qui caractérisent encore bien des sites de l'Irlande. Le choix du matériau a été dicté également par le souci de retrouver la texture et la couleur du calcaire traditionnellement employé dans le pays. Cette double préoccupation l'a amené à concevoir un édifice annulaire à trois niveaux dont la face interne domine d'un étage le reste du bâtiment et détermine au centre un vaste hall circulaire. L'ensemble des façades et des planchers est réalisé en éléments prémoulés de schokbéton. Pour les façades, le conglomérat est fait de gravillon blanc, de sable jaune et de ciment blanc qui donne aux surfaces l'aspect de calcaire désiré par l'architecte.

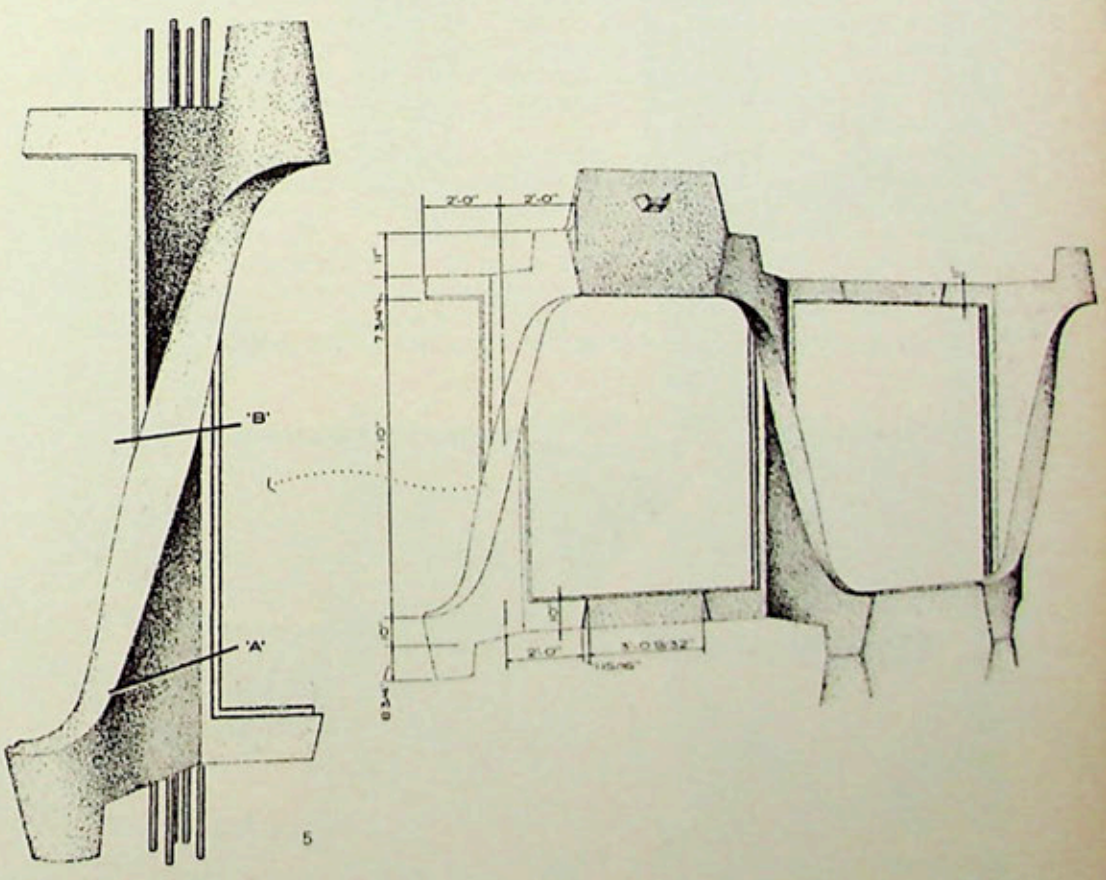
La nature du matériau, ou plutôt le procédé adopté — car les éléments de base sont ceux du béton — est ici étroitement lié à l'expression architecturale: la continuité rythmique de l'édifice fait remarquablement apparaître les possibilités du schokbéton, dont la plasticité est exploitée avec une maîtrise et une élégance parfaites.

En France, le schokbéton est resté pratiquement inconnu jusqu'à une époque récente. Aujourd'hui encore, la plupart des ensembles projetés en schokbéton, à Paris, à Nantes ou à Lille, sont en cours d'achèvement. (Suite page 36.)





4



5

3 Façade intérieure de l'Ambassade de Dublin. Pour obtenir la teinte et l'aspect du calcaire du pays, l'architecte a adopté un conglomérat de gravillons blancs, de sable jaune et de ciment blanc.

4 Le siège social de Peugeot à Paris, actuellement en construction (Sainsaulieu, architectes) comporte une façade porteuse en éléments de schokbéton dont on voit ici l'assemblage. Les cadres sont posés en quinconce et liés verticalement par des pièces de raccordement fixés grâce à un ciment spécial. Les surfaces sont polies et les agrégats faits de marbres grecs et italiens sélectionnés par les architectes après de longues recherches pour obtenir exactement la tonalité qu'ils souhaitaient. A gauche, le stockage des éléments en schokbéton fait apparaître les pièces de raccordement métalliques.

5 Dessin d'un élément de façade pour l'ambassade de Dublin et de la liaison de plusieurs éléments, avec la plaque d'aliège et l'habillage en schockbéton de la poutre portant les planchers.

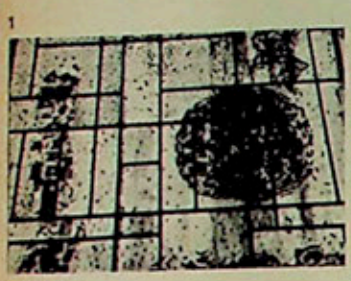
Le procédé, mis au point en Hollande en 1932, a pourtant fait ses preuves dans presque toutes les parties du monde, des Etats-Unis au Pakistan, de la Scandinavie au Ghana, de la zone polaire aux régions tropicales, pour des édifices publics et pour des habitations individuelles, pour des constructions agricoles et pour des installations du génie civil ou militaire.
Ce qui nous intéresse dans cette brève présentation, est moins d'envisager les diverses utilisations du procédé dans le domaine de l'industrialisation, que de souligner les applications véritablement nouvelles qui lui sont propres, l'influence qu'il peut exercer sur les structures, sur l'expression formelle de l'architecture. L'ingéniosité technique ouvre ici à l'architecte des perspectives nombreuses qui attendent d'être exploitées.
En quoi consiste le schokbéton? Il s'agit d'éléments en béton moulés, dont le matériau acquiert une structure extrêmement dense par un procédé de chocs. Ce traitement est réalisé au moyen d'une table d'acier qui est soulevée puis retombe sur une fondation lourde. Les moules, faits de bois ou d'un combiné de polyester et de fibre de verre (pour les éléments plus complexes) sont fixés très solidement à la table pour que l'effet de choc soit parfaitement répercuté sur le béton. Le moule est ensuite rempli lentement pendant le secouage. La densité de la masse s'accroît ainsi par degrés à partir du fond, grâce aux ondes de pression qui se propagent de bas en haut chaque fois que le moule est arrêté dans sa chute. L'air et l'eau sont d'abord éliminés du mortier inférieur. Le choc se fait alors plus intense vers le haut et détermine une répartition régulière des agrégats qui provoque l'expulsion de l'air restant dans les couches supérieures. La fréquence relativement basse des secousses (250 tours minute environ) ménage entre les chocs un temps de repos permettant la fixation des particules dans la position la plus favorable. Contrairement aux autres méthodes de compression, ce traitement met toute la masse en mouvement et la zone qui se fige croît de façon uniforme du fond vers le haut, sur toute la surface du moule, donnant au schokbéton une granulation uniforme. Ce processus entraîne une véritable métamorphose du matériau d'origine qui prend la dureté de la pierre, offre une surface parfaitement lisse et acquiert une remarquable résistance à l'usure, aux chocs, aux variations de température. Il présente de plus une résistance à la compression en même temps qu'une élasticité très supérieures à celles du béton normal. Ces propriétés rendent l'utilisation du schokbéton particulièrement intéressante dans les constructions en béton précontraint. Il est en outre incombustible, imperméable et nécessite peu d'entretien (il est autolavable). Mais au-delà de ses fonctions constructives, le schokbéton possède une valeur esthétique propre et peut donc être considéré comme un matériau noble. Un traitement de la surface au jet de sable ou à l'acide permet de faire apparaître les agrégats divers qui peuvent entrer dans la composition d'un même élément.
Ainsi le béton, déjà traditionnel pourtant, n'est en réalité qu'au début d'un développement dans lequel l'apparition du schokbéton constitue une évolution fructueuse. Il apporte en effet des possibilités entièrement nouvelles s'il est exploité dans le sens même des qualités qui lui sont propres et non comme un élément constructif parmi d'autres. De même qu'un Le Corbusier a trouvé dans le béton brut une forme personnelle d'expression décorative, les architectes d'aujourd'hui, dans un sens différent mais selon une démarche analogue, ont avec le schokbéton la faculté d'animer leurs recherches d'une invention plastique originale.

6

6 Détail de la façade du Théâtre National de Luxembourg, par l'architecte A. Bourbonnais. Cette photographie montre les différents agrégats des éléments de schokbéton.

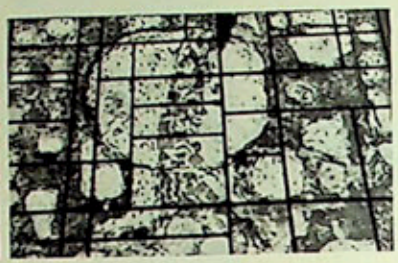
7 Eléments de façade de la Banque Lambert à Bruxelles, par Skidmore, Owings et Merrill. Les croix de schokbéton sont faites d'un agrégat de quartz blanc poli (voir L'Oeil, N° 110, p. 44). Elles constituent des éléments porteurs et, pour éviter les moments de flexion dans les éléments verticaux qui auraient eu pour conséquence d'augmenter la section nécessaire, des rotules d'acier inoxydable ou de nickel-chrome sont placées entre les extrémités des croix.

1



Paroi Est

Paroi Sud



Paroi Ouest

Paroi Nord

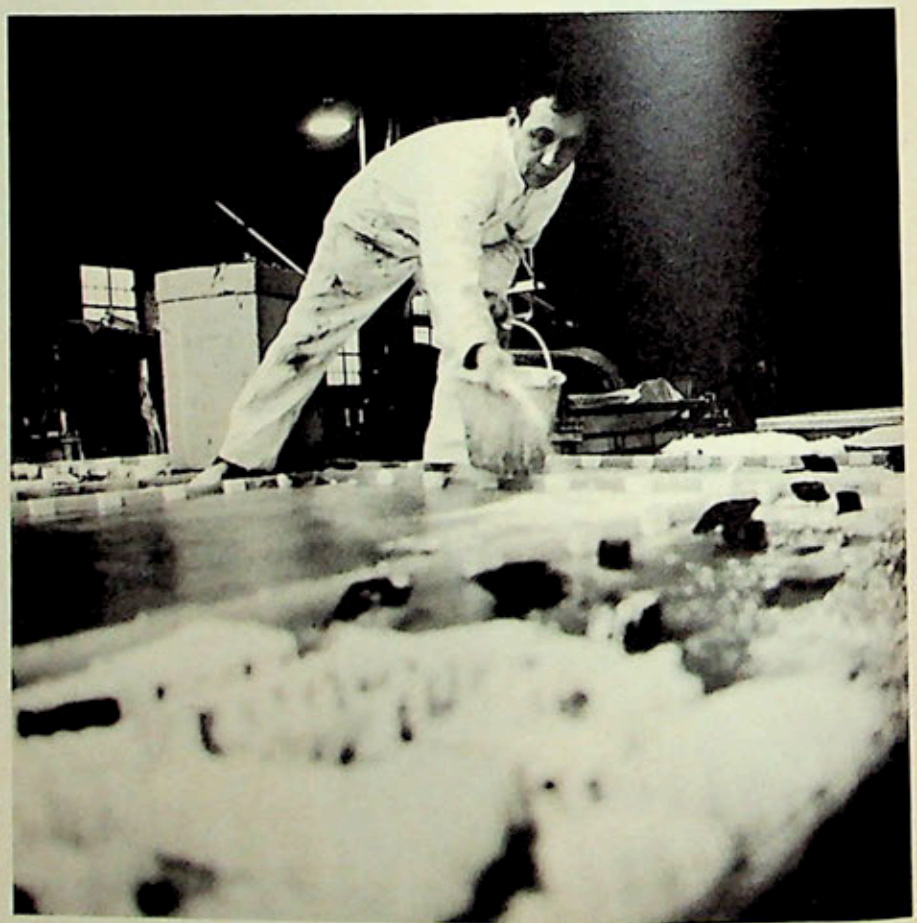
Les murs translucides de François Chapuis

par M.-G. de La Coste-Messelière

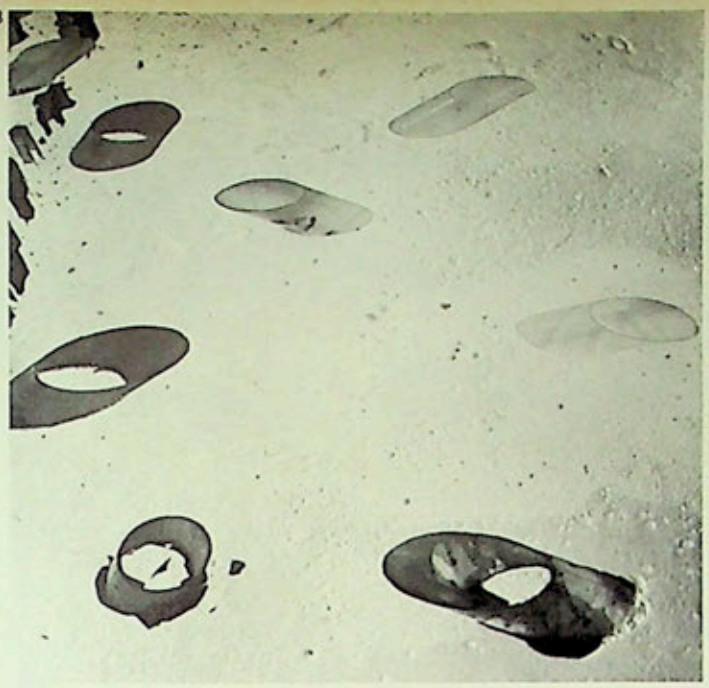
Photographies Pierre Joly - Véra Cardot

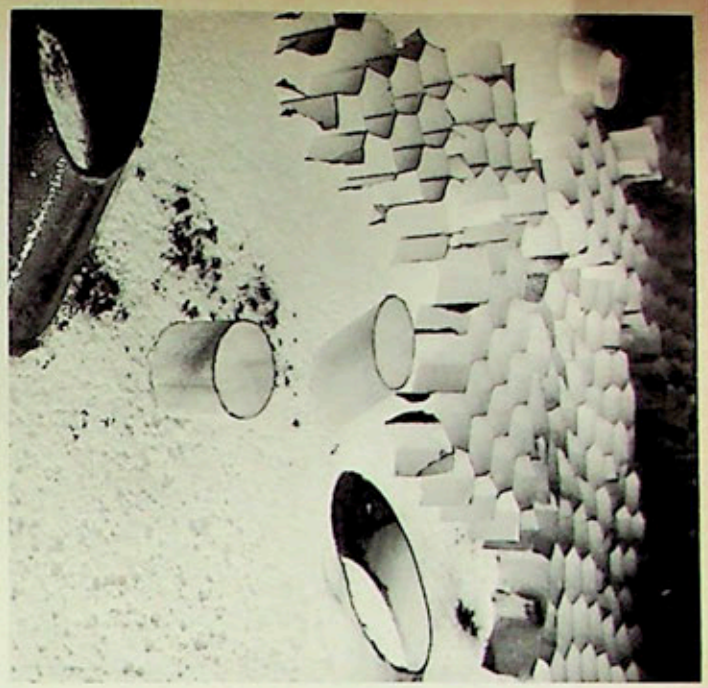
Le problème posé à l'architecte et au maître d'œuvre de l'église de Livry-Gargan par la réalisation de la tour-lanterne se situe à la fois sur le plan technique et sur celui de l'esthétique architecturale. Il fallait éclairer le chœur, couvrir une surface totale de 400 m² sans charger les murs porteurs, respecter des conditions précises de phonies et d'isothermie. Il fallait enfin, sans grever un budget limité, trouver une expression plastique accordée au style de l'édifice. A ces impératifs, qui excluaient aussi bien les faux vitraux que la brique ou le ciment décoré, les murs translucides de François Chapuis apportent une réponse dont il nous a paru intéressant de présenter ici les caractères essentiels.

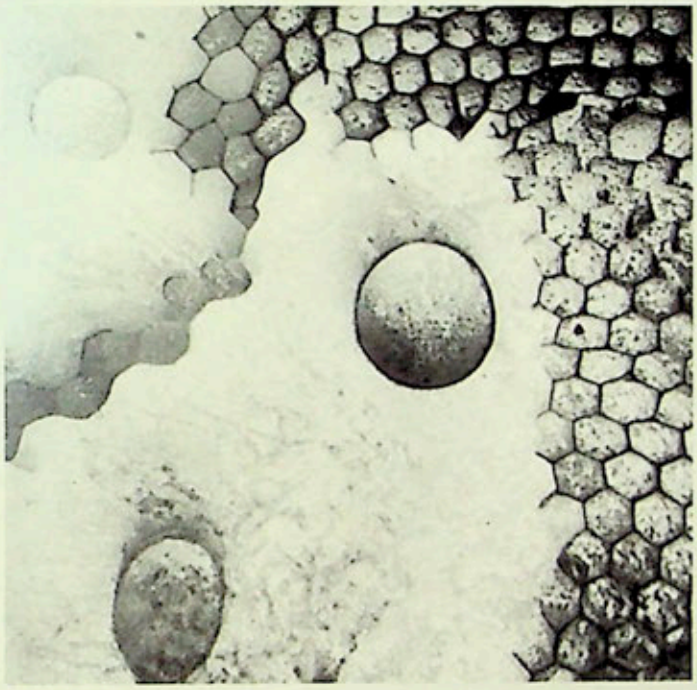
François Chapuis est peintre. Mais la formation très large qu'il a reçue à l'Ecole des Beaux-Arts de Nancy après la guerre, puis ses travaux au Centre d'Art Sacré animé alors par Lechevallier et Rocher, l'ont ouvert à d'autres disciplines, notamment à celles de l'art mural. Il a réalisé des fresques, des tapisseries, des vitraux surtout: à la cathédrale de Nantes, pour une verrière de 27 m. de haut; à l'église de Pont-l'Evêque, où il a composé une harmonie très riche avec des tonalités claires dans la nef, plus soutenues et foncées dans le chœur, en demi-teintes dans les fenêtres hautes; au Palais des Papes d'Avignon, pour deux chapelles où il s'agissait d'éclairer des fresques du XIV^e^ siècle dans une lumière juste, ne colorant pas les peintures: le peintre a adopté pour cela une gamme très pâle (Suite p. 56)



2



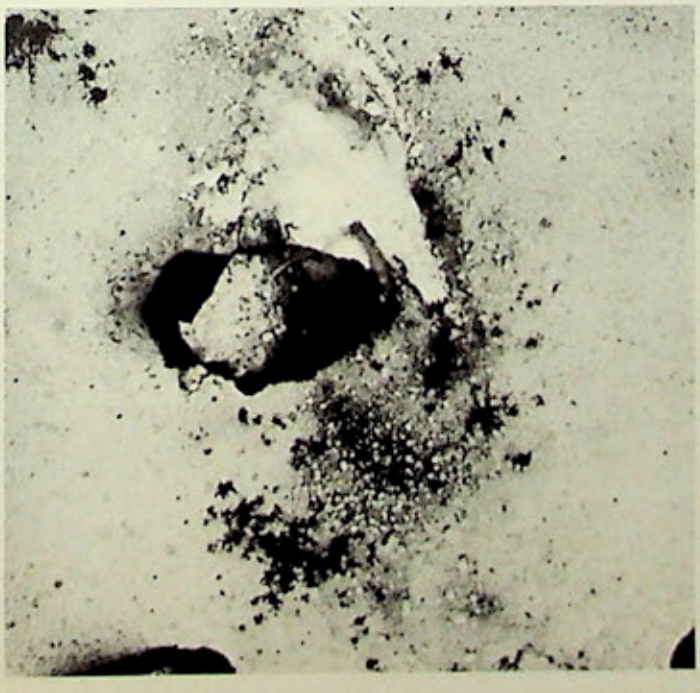


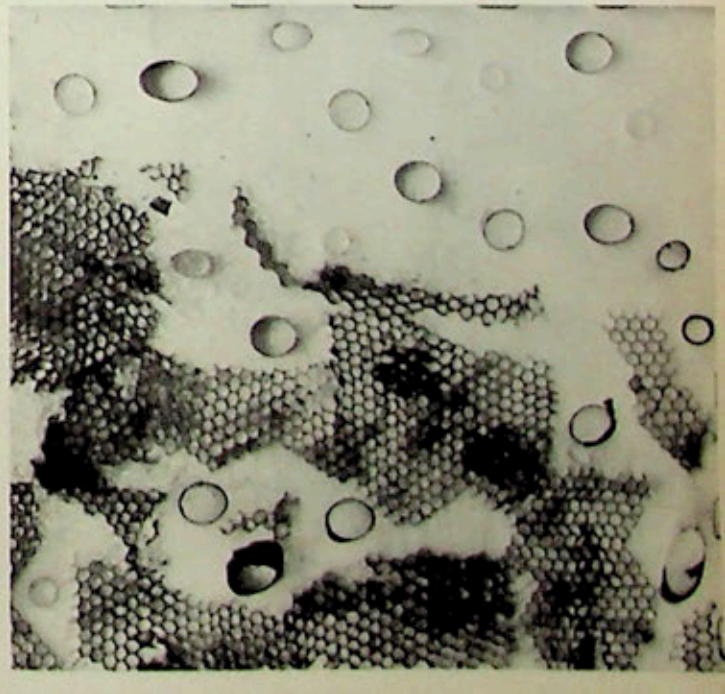


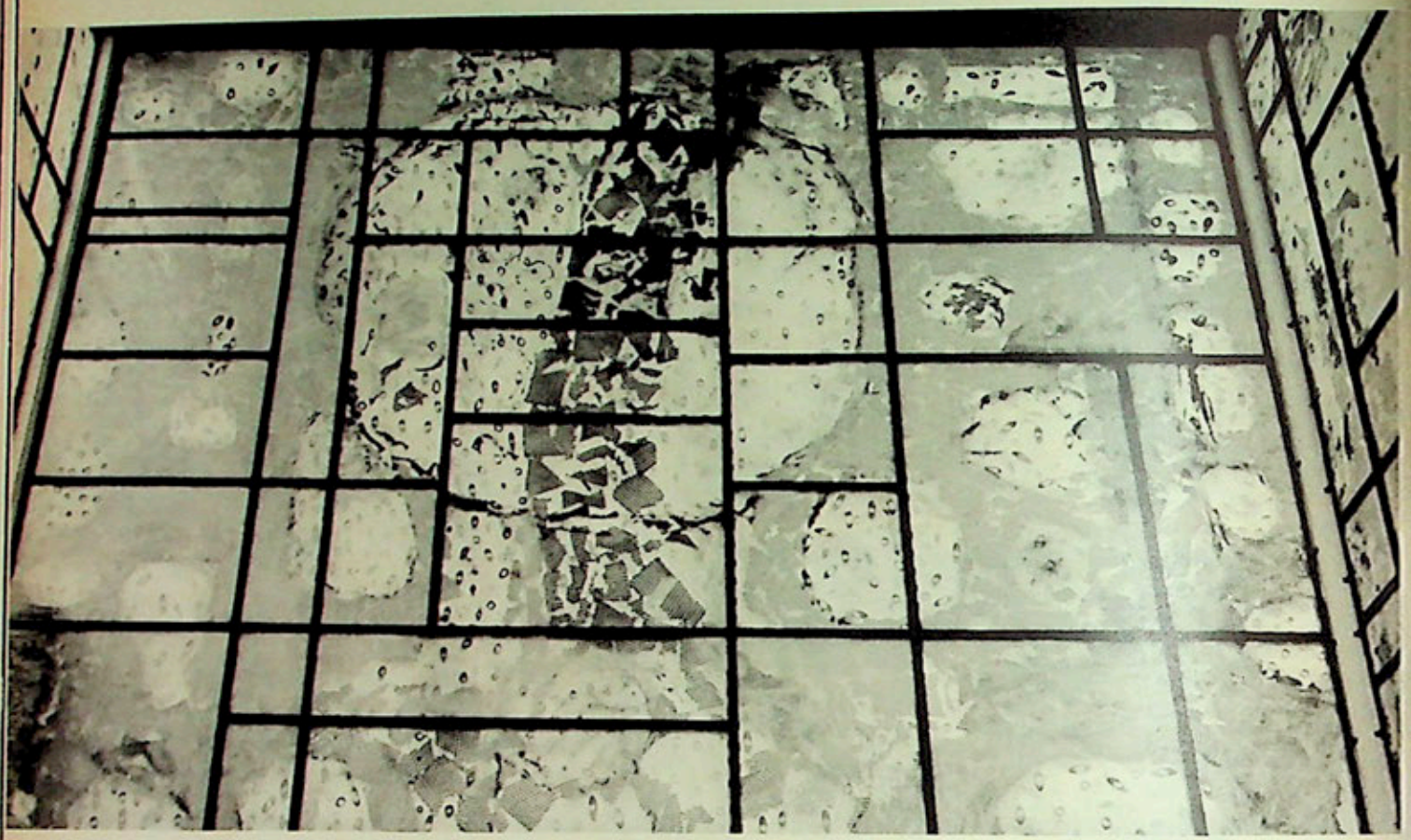
1 Développement des quatre faces de la tour-lanterne dans l'église de Livry-Gargan. Sur le thème général de la Genèse, le peintre a cherché un contraste positif-négatif entre les parois opposées, par le rythme des fers de soutient et par le jeu des couleurs et des transparences.

2 C'est dans les Chantiers de Loire-Normandie à Rouen, où sont fabriqués les panneaux de polyester, que François Chapuis a réalisé ses compositions. Il est occupé ici à répandre la résine destinée à stabiliser les oxydes métalliques.

3 Ces quelques détails de panneaux montrent que l'invention du peintre intervient aussi bien dans la forme à donner aux cellules d'entretoise que dans leur disposition et dans les variations complexes provoquées sur la surface par les oxydes métalliques.

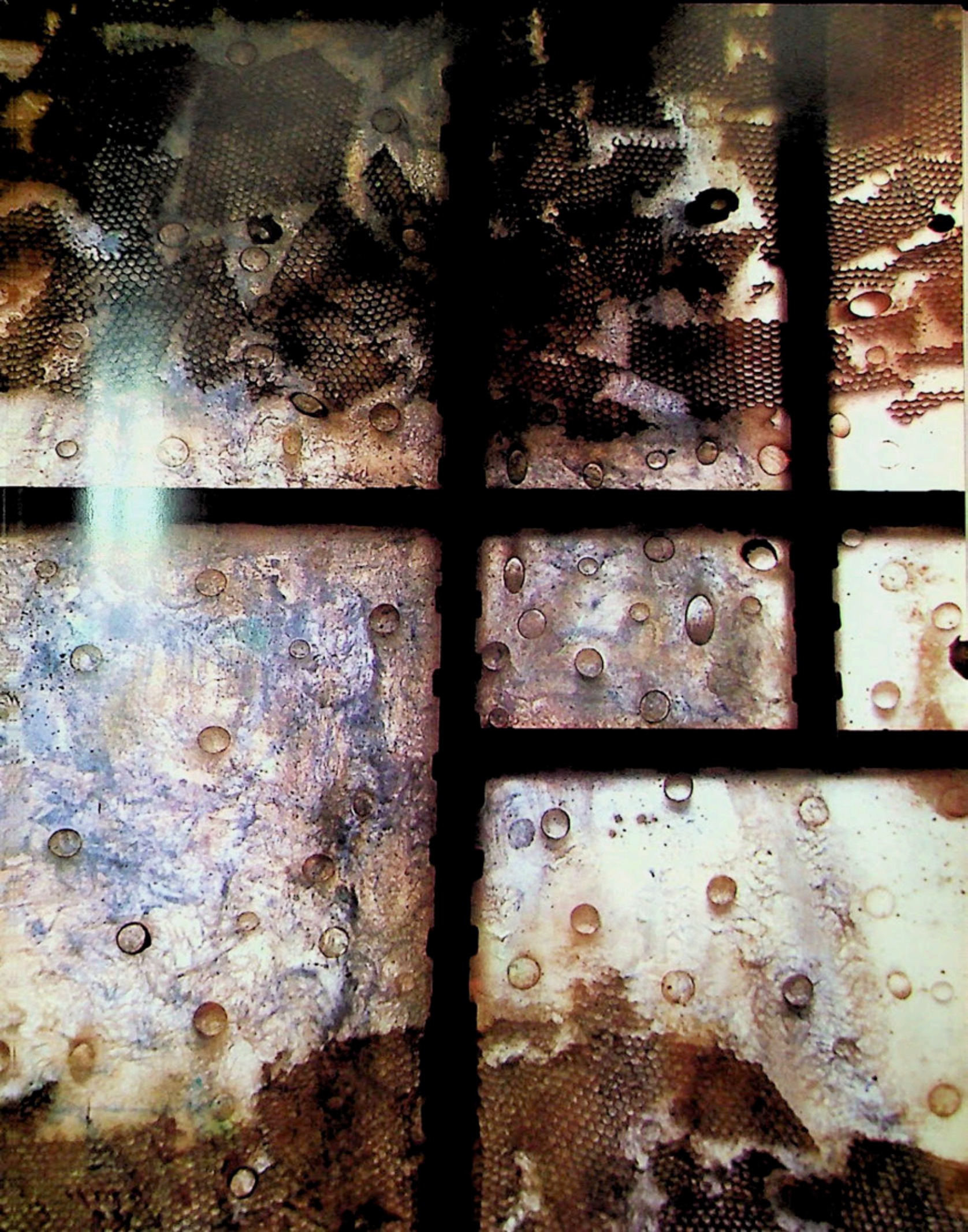


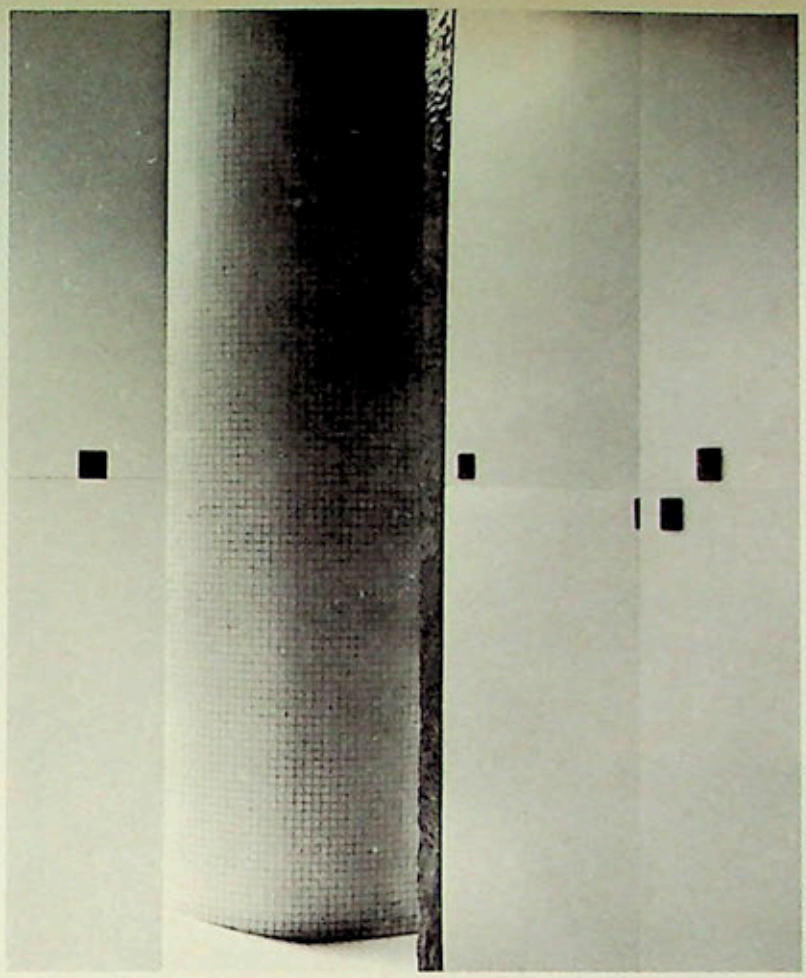




Ci-dessus et ci-contre, le même panneau sous deux éclairages différents. La valeur relative des lumières et des ombres se modifie selon l'heure, donnant une animation perpétuelle au grand volume de la tour-lanterne.

Détail de l'une des parois. La photographie fait apparaître la subtilité de la polychromie et des textures obtenues grâce aux oxydes stabilisés dans les résines. Elle montre également comment le jeu des ombres et la position du spectateur peuvent accentuer tantôt le graphisme et tantôt le volume des cellules ou de leur assemblage.





Photos Marc Lavrillier

Par un architecte, pour un architecte

La photo ci-dessus est prise depuis l'entrée (point 27 du plan): au centre, le mur rond en mosaïque de Briare blanche est celui de la salle de bains (plan n° 22). A droite, un poteau de béton recouvert de polyester teinté mis en œuvre par Fasani, puis les portes de placard (plan n° 9c) recouvertes d'aluminium aluminité satiné (Plymax) avec des poignées cuvettes en palissandre massif (création Claude Demoulain). A gauche, la porte coulissante recouverte de Formica blanc (plan n° 25) qui sépare l'entrée de la salle de bains et de la chambre (plan n° 18), ainsi que des toilettes de l'agence (plan n° 24).

Un aspect de la pièce de séjour. Le volume rond au fond constitue le bureau de Ionel Schein (voir plan n° 12, page 44). La paroi est entièrement recouverte de moquette tabac. Plafond et poutres sont en béton brut de décoffrage. Le sol en mosaique de Briare blanche est recouvert partiellement d'un tapis marocain de haute laine blanche. Fauteuil pivotant garni de cuir noir capitonné (Mobilier International). Cendrier en verre de Saint-Just (Saint-Gobain).

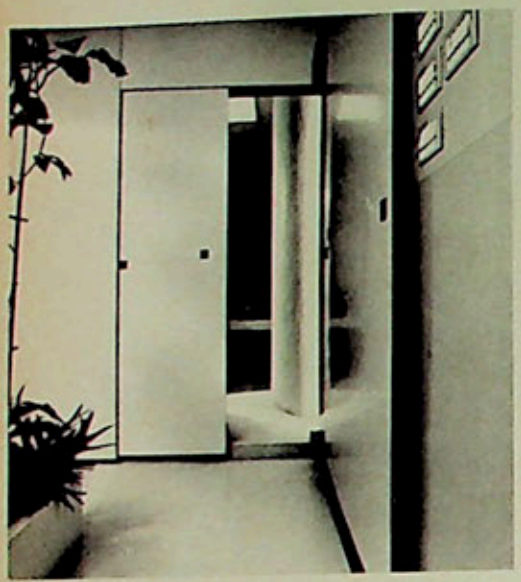
Ionel Schein (voir page 2) et Claude Demoulain ont aménagé, au dernier étage d'un immeuble parisien récent, un appartement-agence exactement adapté aux exigences de leur vie professionnelle et privée.

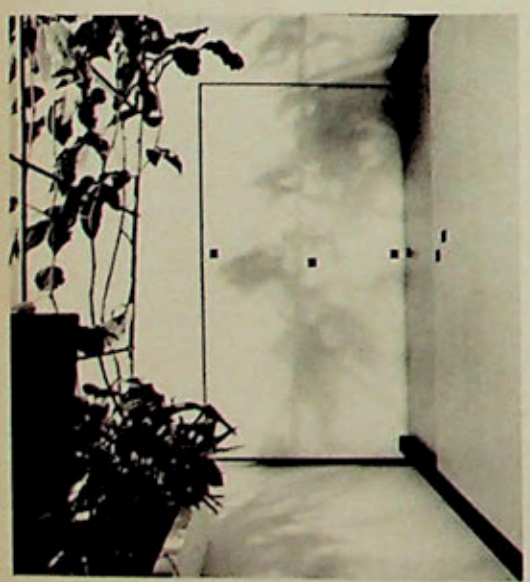
Les volumes existants (152 mètres carrés) ont été entièrement réorganisés. On a d'abord réservé au long des façades sur rues, une terrasse-jardin sur laquelle ouvrent largement toutes les pièces et qui donne presque l'impression d'être à la campagne; l'espace restant (107 m²) a été structuré en fonction des gestes de la vie et du travail quotidien, de l'échelle du corps humain et du rythme de ses mouvements.

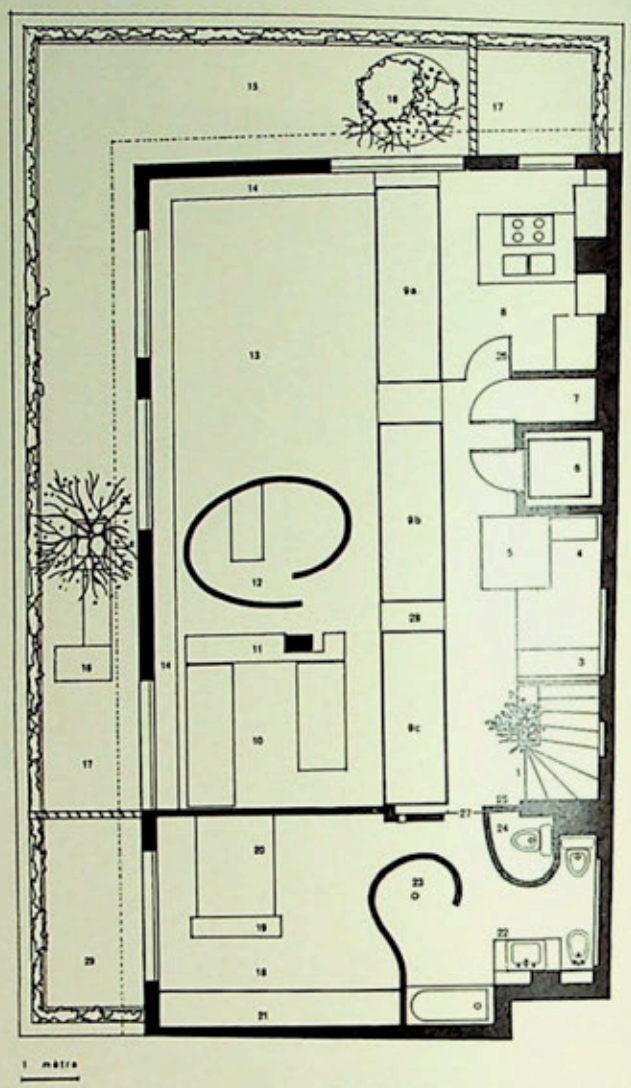
Le volume n'est pas morcelé en plusieurs pièces fermées par des portes, mais réparti en différentes cellules communiquant par des « passages », par une porte coulissante, et par une porte en glace. Une ligne de placards à portes coulissantes de part et d'autre, forme en quelque sorte l'épine dorsale de l'appartement séparant la pièce de séjour et l'agence de l'entrée et de la cuisine.

On circule facilement d'une pièce à l'autre, tout ce qui est nécessaire à la vie dans ses divers aspects: toilette, repas, travail, détente est à portée de mains, logiquement et esthétiquement rangé, qu'il s'agisse des plans d'architecte, des bouteilles d'alcool ou des serviettes de bain. La lumière de jour et de nuit, travaillée comme un matériau, le jeu des transparences et des opacités, des formes enveloppantes, dirigeantes ou fermées, l'association de matières brutes, lisses, fraîches ou touffues contribuent à animer cette architecture libre de tout formalisme.

Le plan reproduit page suivante montre la fluidité et la logique de la distribution intérieure. (Conception Ionel Schein, Claude Demoulain, Jan Rol, Jeannine Abraham.)

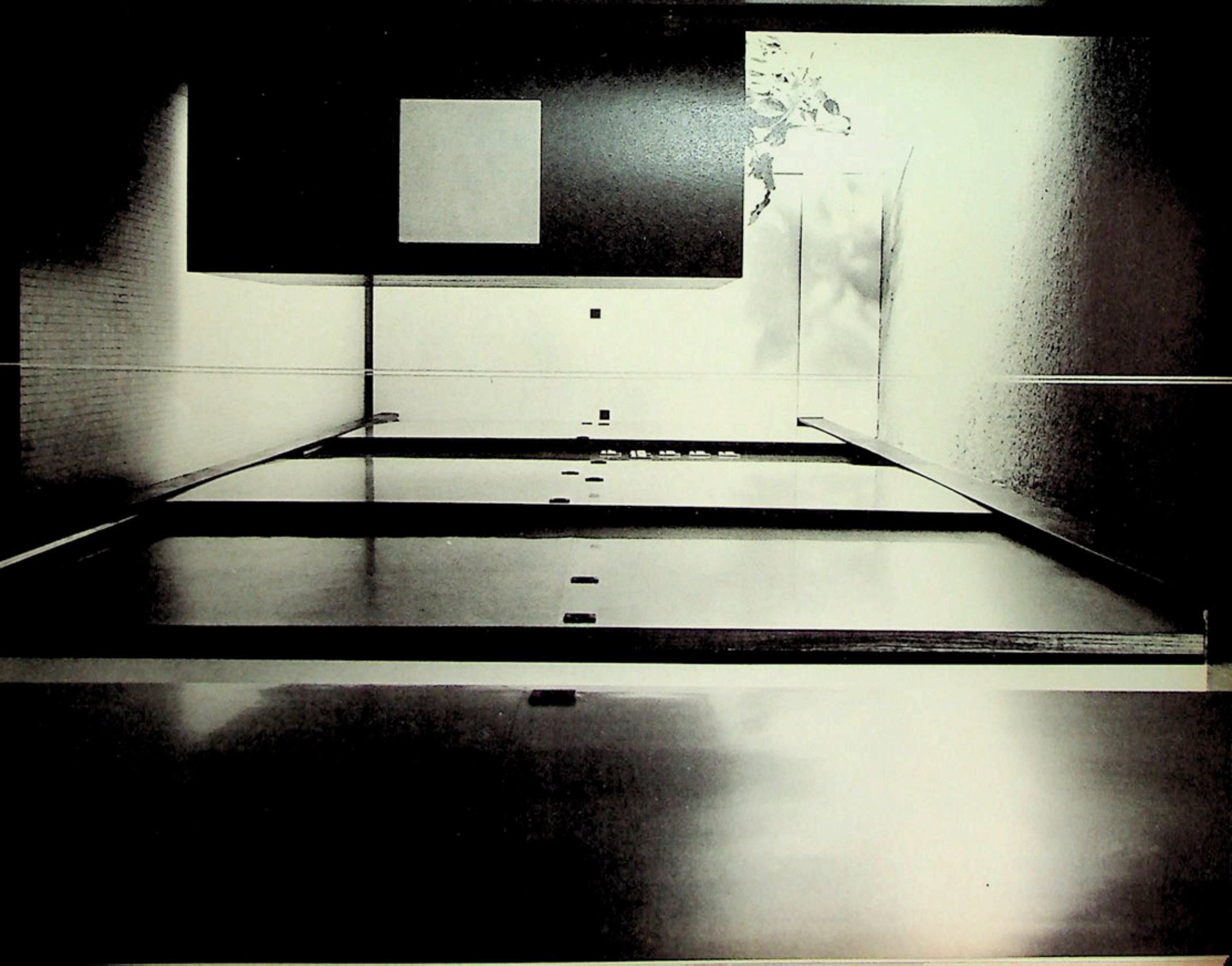




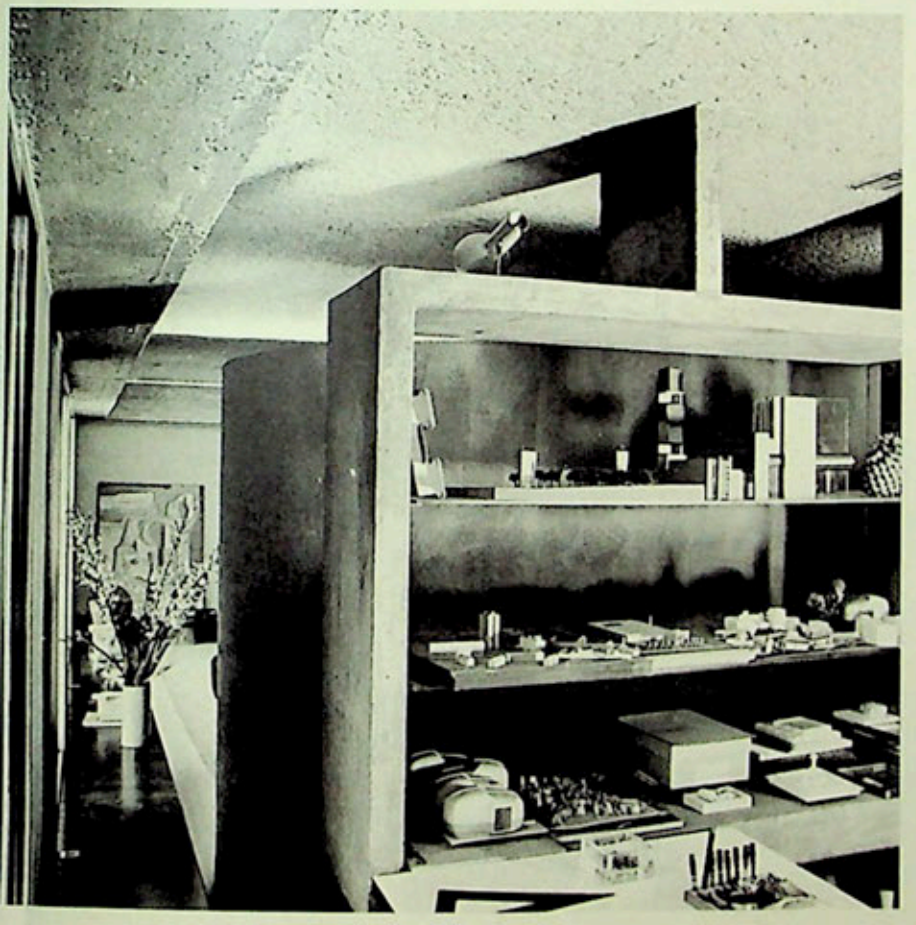


Sur cette double page, quatre photos de l'entrée avec à droite, les placards coulissants axant l'appartement (plan n°* 9a, b et c). A gauche, l'arrivée de l'escalier intérieur (plan n° 1).
Au fond, un panneau recouvert de Formica blanc dont les éléments coulissants découvrent à droite la salle de bains (photo du haut), à gauche les toilettes de l'agence garnies d'une mosaïque de Briare bleue (photo du centre). Sur la photo en haut de la page, on voit le tableau groupant l'ensemble des commandes électriques de l'appartement (Ticino). Sur les photos au centre et au bas de la page, on aperçoit, à gauche le banc de béton brut de décoffrage qui fait face au secrétariat (plan n° 3). Le sol est en mosaïque de Briare blanche. Les plantes (Tadary) disposées dans un bac (plan n° 2) sont éclairées zénithalement par une coupole en plexiglass. La photo de la page ci-contre est prise à travers la porte en glace Sécurit de la cuisine (plan n° 26). Remarquez la poignée indiquée par sablage de la glace. Le meuble à mi-hauteur limitant le secrétariat est destiné au rangement des plans (plan n° 5). Plafond constitué par application d'une projection d'Asbestos-Spray (Comptoir des matériaux acoustiques).

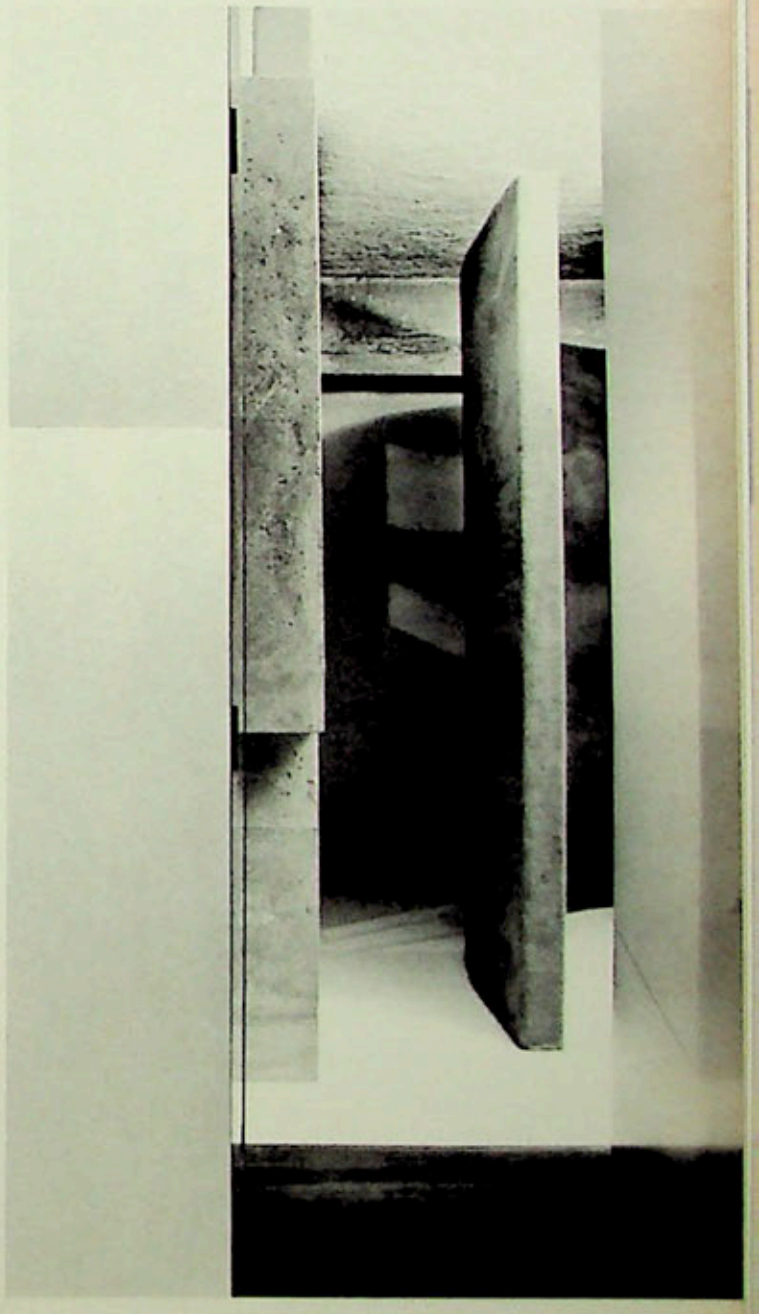
Plan de l'appartement: 1. escalier 2. bac à fleurs 3. banc du secrétariat 4. secrétariat 5. meuble à plans 6. ascenseur 7. rangement 8. cuisine 9a. placard passe-plats 9b. placard - vestiaire - bibliothèque 9c. placard-bibliothèque 10. agence 11. élément vitrine 12. bureau 13. pièce de séjour 14. banquette 15. terrasse-jardin 16. banc et bac à plantes 17. lames brise-vue 18. chambre 19. banc et télévision 20. lit 21. placard 22. salle de bains 23. douche 24. toilette 25. panneau coulissant 26. porte en glace Sécurit 27. entrée 28. passage 29. terrasse.



La cellule de travail de Ionel Schein est un cylindre ouvert situé à peu près au centre du volume total (plan n° 12). Tout en participant à la vie de l'agence ou de l'appartement, on y est isolé et tranquille. Les murs hauts de 2 m. 17 sont constitués de briques pleines enduites de ciment sur lequel on a collé une moquette tabac (voir également page 42). Comme dans tout l'appartement, le sol est en mosaïque de Briare blanche et le plafond recouvert d'une projection d'amiante (Asbestos-Spray). Bureau fait d'un plateau de palissandre, d'un coffre vertical et de traverses en aluminium. L'éclairage est incorporé dans le coffre, ce qui concentre la lumière sur la partie où l'on travaille, laissant le reste du volume dans la pénombre.

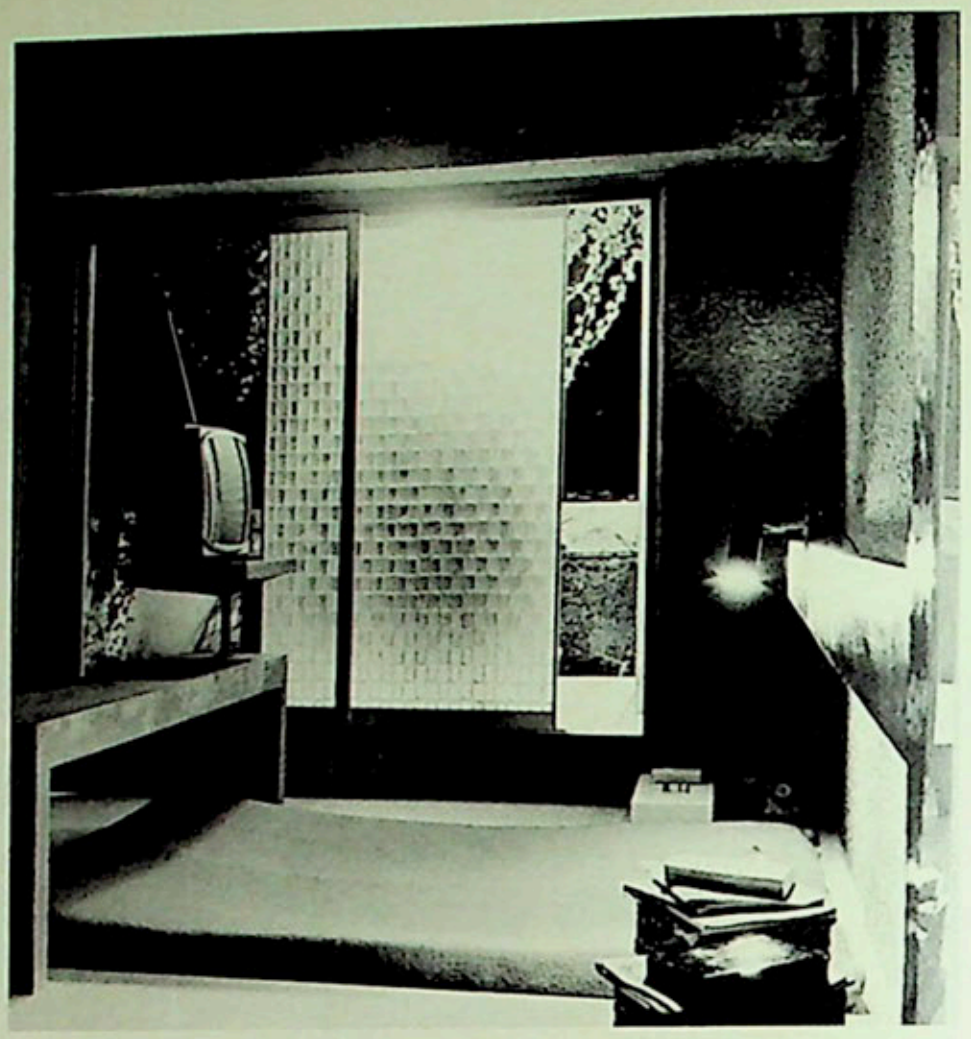


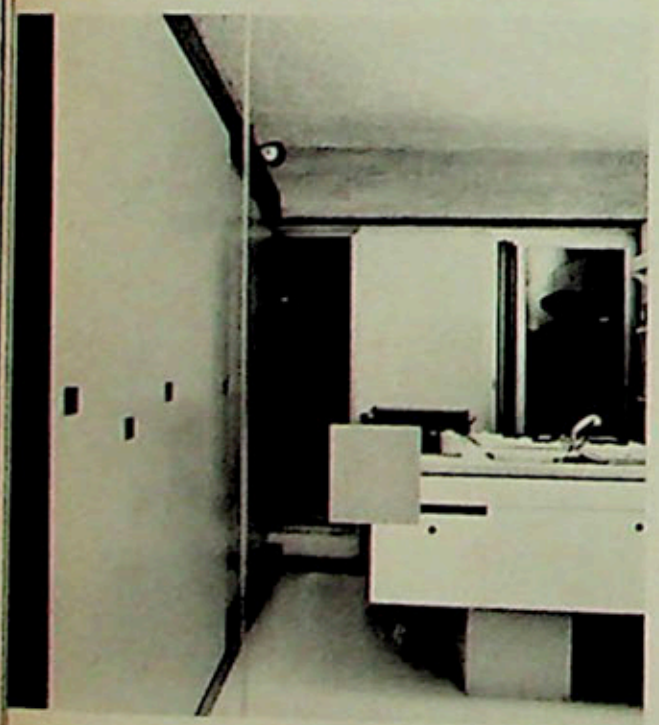
Une vue de l'agence (plan n° 10) prise vers le bureau et le séjour. Notre document montre bien comment chaque espace est isolé tout en participant du volume total: une banquette basse en parquet de palissandre fait le tour de l'agence et du séjour (plan n° 14). Au premier plan, table de travail recouverte de Formica blanc; au-delà, élément vitrine en béton brut et glace Sécurit; on y dispose maquettes, échantillons, etc.



Sur cette photo, on retrouve les associations de matériaux si caractéristiques de l'appartement: béton brut, aluminium satiné, palissandre massif, glace, mosaïque blanche et moquette. Vus depuis le passage (plan n° 28): à gauche, l'entrée de l'agence, à droite, le mur du bureau. Au premier plan, à gauche, une des portes coulissantes du placard « épine dorsale » (plan n° 9c); à droite, porte en glace Sécurit (plan n° 26).

Un aspect de la chambre à coucher (plan n° 18). L'aménagement de cette pièce reflète à la fois les principes de sobriété et le sens du confort de l'architecte.
Le lit (plan n° 20) est encastré dans le sol: c'est un matelas Dunlopillo posé sur une clayette en bois inclinée aux extrémités et recouvert d'une couverture en laine des Pyrénées rouge vif. Au pied du lit, un banc en béton brut (plan n° 19) avec, sur une base pivotante, la télévision que l'on peut regarder confortablement étendu. Le mur à la tête du lit est recouvert de tapis beige d'Esperaza; une barre en palissandre y est fixée, qui sert de support aux lampes de chevet et permet de poser les vêtements.
La paroi face au lit est constituée par une penderie aux portes coulissantes en palissandre sur l'une desquelles est fixé un grand miroir (plan n° 21).
Au fond à droite, près du lit, la « table de nuit » en partie encastrée dans le sol, en partie en saillie, comporte téléphone, commandes électriques, etc. Poufs en paille tressée, au chevet. La porte-fenêtre à deux éléments coulissants en aluminium (Coframenal) donne sur la terrasse (plan n° 29). Les panneaux volets sont en résine de polyester incolore et translucide (création Claude Demoulain).

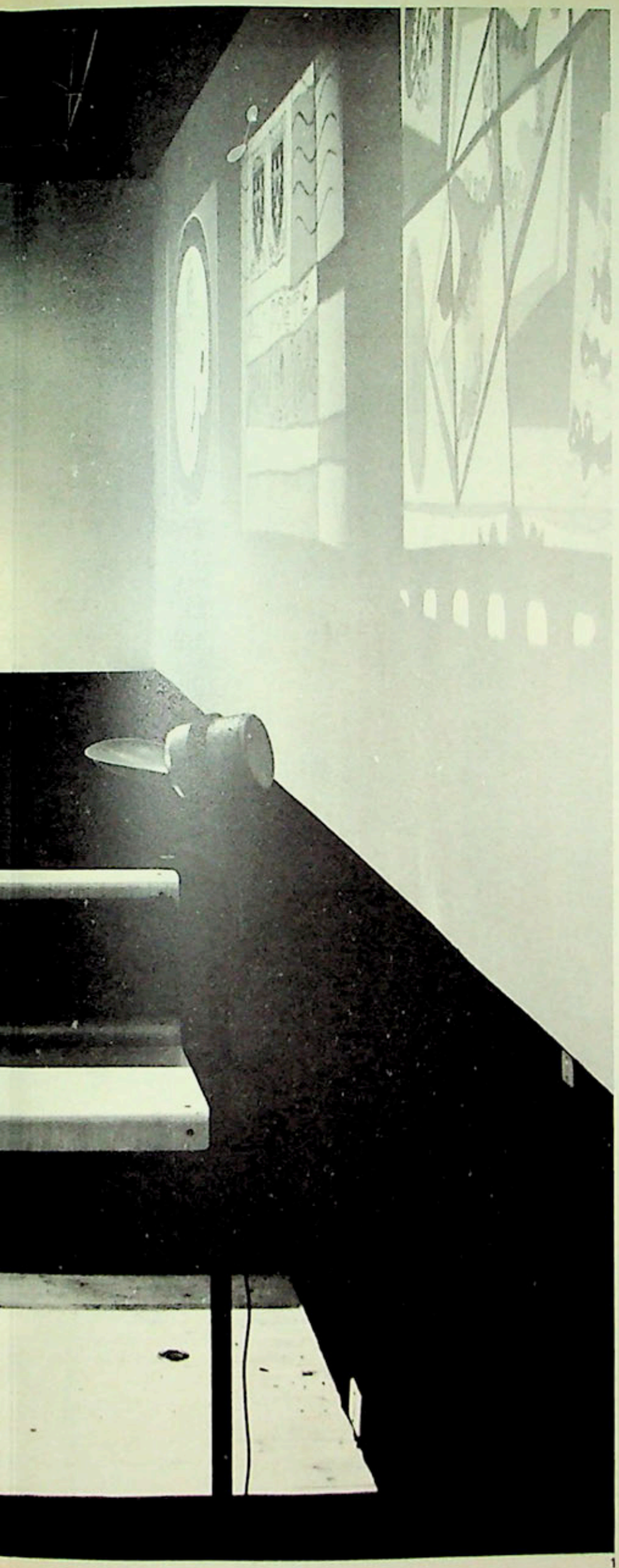




Deux vues de la cuisine (plan n° 8), à gauche depuis l'entrée, à droite, depuis la pièce de séjour à travers le passe-plat (plan n° 9a). Evier, cuisinière, table de travail et rangements sont rassemblés en un seul bloc recouvert d'une pierre Ocriet. Le placard passe-plat dont la disposition suit celle des placards (plans n°s 9b et c) sépare la cuisine du séjour; les portes sont recouvertes extérieurement d'aluminium aluminité satiné, intérieurement de Formica coq de roche; l'intérieur du passe-plat est en palissandre et Formica blanc. Tous les objets nécessaires à la vie quotidienne y sont à portée de main. Le mur de la cuisine au fond, comporte placards, four, étuve, barbecue, réfrigérateur et vide-ordures; il est recouvert de Formica blanc.

La pièce de séjour vue depuis le bureau de Schein. C'est l'aspect inverse de celui reproduit page 42. Une table à plateau de marbre blanc veiné noir et des chaises en plastique moulé de Saarinen (Knoll Int.) sont placées près de la paroi coulissante en aluminium satiné qui ferme le passe-plat. Sur la banquette en parquet de palissandre qui court tout au long de la pièce, on a posé deux toiles de Bernard Saby: Ionel Schein n'aime pas accrocher les tableaux mais les dispose contre les murs, parfois même sur le sol. Au fond, à droite, une baie donne sur la terrasse-jardin (plan n° 15). Au premier plan, le dossier du fauteuil de cuir que l'on voit sur le document reproduit page 42.

M JEAN LESCURE
42 RUE DU BAC
PARIS



1

Un groupe de recherches

L'installation de Maisons de la Culture en France pose le problème de leur équipement. Ces institutions, dont les Affaires Culturelles favorisent la création, abritent des activités allant de l'exposition au cinéma et au colloque, de la représentation dramatique à la rencontre libre, de l'audition de disques à la lecture, etc... C'est à la demande du Ministère des Affaires Culturelles, pour répondre à ces problèmes d'équipement collectif, que s'est constitué il y a un peu plus d'un an, le groupe A.R.C. (Atelier Recherche et Création). Les recherches de ses membres, les prototypes et les pré-séries qui en furent le résultat ont été présentés cet automne à la XIII[e] Triennale de Milan. Le thème de cette Triennale (voir L'Œil N° 117) coïncidait en effet avec les préoccupations françaises. Nous montrons ici quelques-uns des aspects de la section française où avaient été installés des espaces consacrés à la consultation de livres, à l'écoute de disques, à la conversation, à la détente, au spectacle (l'ensemble de la section a reçu un grand prix).

L'originalité du groupe réside dans la diversité de formation et d'expérience de ses membres, Pierre Faucheux, Michel Jausserand, Roger Legrand, Marc Netter, Ionel Schein et Jean-Marie Serreau. Leur champ d'investigations va de l'architecture à la mise en scène, en passant par la muséographie, l'organisation d'expositions culturelles, l'édition, la radio et la télévision. A partir de là, ils ont tenté d'ordonner et de résoudre les différents problèmes posés par le groupement d'activités culturelles.

Leur principe essentiel pour étudier un objet ou un équipement est de définir son fonctionnement et son rôle avant d'en établir les formes et de choisir les méthodes de construction les mieux adaptées à sa réalisation. Définition d'un projecteur par exemple: pouvoir éclairer n'importe quel point dans un hémisphère, d'où la mise au point d'un projecteur orientable dont la mobilité peut être commandée à distance. Autre exemple: les mêmes piétements doivent à la limite pouvoir être employés pour des sièges, des tables, des vitrines.

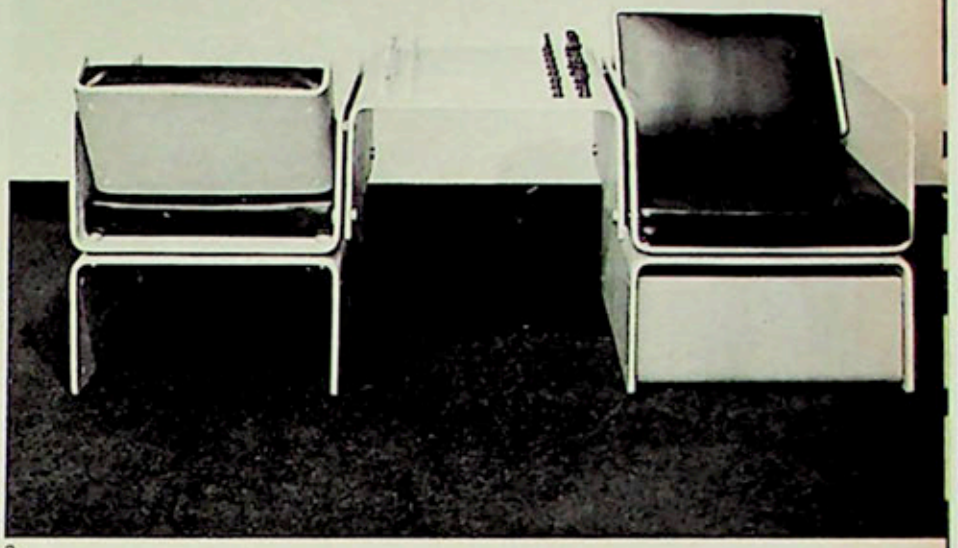
Le groupe a travaillé assisté d'un comité d'études et d'ingénieurs comprenant notamment Pierre Sonrel, Jean Prouvé, Serge Kétoff et Joseph Léon.

Un ensemble de prototypes de meubles normalisés, combinables, utilisables ensemble ou séparément est désormais mis au point. Ce sont des sièges, des appareils d'éclairage, des rayonnages, des vitrines, des éléments de cloisons. Des principes aussi élémentaires que la solidité, la facilité d'entretien, de stockage et de montage, la maniabilité, le faible prix de revient ont guidé les recherches, sans que pour cela soient négligés la finition, l'élégance et le confort.

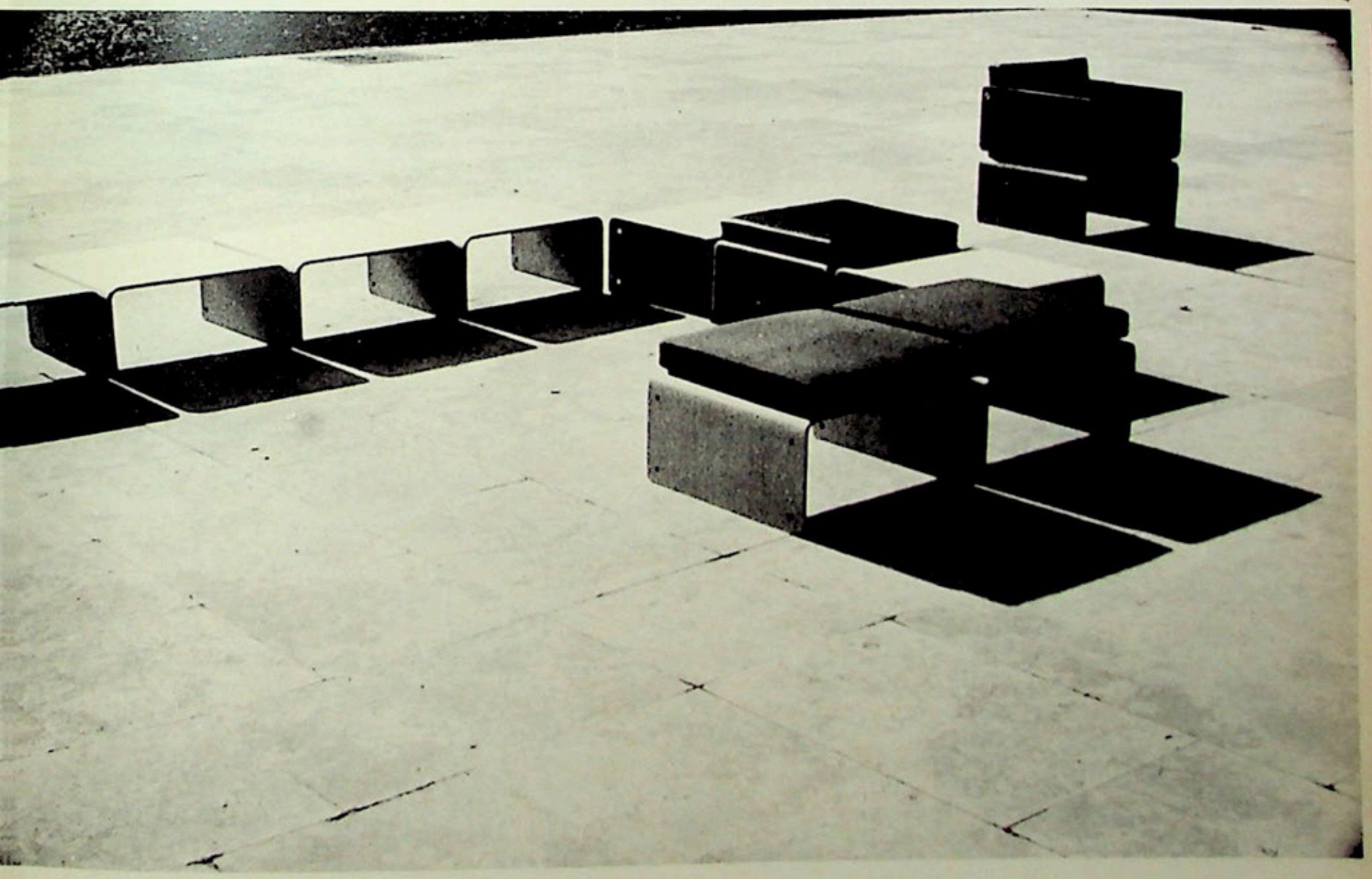
Le groupe étudie actuellement les équipements culturels de la prochaine Biennale de Paris, tout en poursuivant la mise au point industrielle des prototypes présentés à Milan.

1-2 Cellule culturelle expérimentale présentée à la XIII[e] Triennale de Milan. L'ensemble des équipements a été mis en place en fonction d'un gril au plafond et d'un plancher modulé. Ce gril tridimensionnel tubulaire reçoit les équipements audio-visuels, l'éclairage, les cloisons pivotantes, etc... La trame du sol correspond à celle du gril et détermine l'emplacement de douilles encastrées permettant le piquage des divers équipements, tables, sièges, vitrines, cloisons pivotantes, haut-parleurs... Les localisations correspondant à des activités différentes (conversation-débat, lecture, audition, télévision, etc...) peuvent être définies par des dénivellations, fosses ou podium. Les parois blanches servent de support pour les projections de films ou de photos. Gril: Michel Jausserand, Serge Kétoff. Sol: Michel Jausserand. Vitrines et rangements: Pierre Faucheux. Sièges: Roger Legrand.

3-4 Eléments de bois moulé dont l'assemblage permet des dispositions et des usages multiples. Sur la photographie ci-contre, un ensemble siège-table-rangement réalisé à partir des mêmes éléments. Premier grand prix de la Treizième Triennale de Milan. Conception Roger Legrand.



3



4

5

5 Projecteur mobile, dont l'orientation est commandée à distance par deux micromoteurs. Médaille d'or de la Triennale de Milan. Conception Jean-Marie Serreau. Réalisation JAF.

6-7 Sièges à implantation variable, destinés plus particulièrement aux différentes formes de spectacle. Ils pivotent sur un pied tubulaire piqué dans les douilles encastrées du sol. L'élément formant dossier et accoudoir pivote indépendamment du siège. Une version du même siège comporte un dossier-accoudoir souple, en caoutchouc moulé. Médaille d'or de la Triennale de Milan. Roger Legrand.

Les murs translucides de François Chapuis

Suite de la page 38

opposant des tons froids et des tons chauds, et il a mis au point une technique de surcuissons des verres afin d'obtenir une matière plus opaque et une diffusion plus égale de la lumière. Indépendamment de ses travaux pour les Monuments Historiques, il a travaillé également dans des églises neuves, à la Celle-Saint-Cloud, par exemple et à la Madeleine d'Evreux (pour une fenêtre de 40 m. de long).

L'entreprise de Livry-Gargan touchait donc à un domaine qui lui est familier et à des problèmes qu'il connaît bien. Elle constituait pourtant une expérience nouvelle: en effet, le matériau de départ n'était plus ici le verre, mais le polyester, sous forme de panneaux-sandwich fabriqués industriellement. François Chapuis a donc dû mettre au point un procédé permettant de travailler cet « épiderme » et de le colorer. Il y est parvenu par le traitement des surfaces au moyen d'oxydes métalliques et de résines et par les variations de forme et de disposition qu'il a imaginé pour les cellules d'entretoise. Il a élaboré ainsi une écriture originale et souple, parfaitement adaptée à sa destination, et laissant aux matériaux ses qualités mécaniques. Il fallait éviter notamment les surépaisseurs de résine, obtenir aussi une diffusion égale de la lumière sur la surface sans détruire les modulations subtiles provoquées selon les heures par l'incidence solaire ou l'éclairage intérieur. Le dessin des portants métalliques définit la structure et oppose un cadre strict à la liberté de composition des panneaux, dont les dimensions peuvent d'ailleurs varier en fonction de celles des tables de moulages (la grandeur-limite est actuellement de 10 x 2 m.).

Une telle réalisation montre que les impératifs de la technique peuvent devenir pour le peintre des stimulants et non des contraintes, lorsqu'ils l'amènent à découvrir des possibilités nouvelles d'expression et de transposition poétique. La coopération étroite qu'elle suppose dès le départ entre le peintre et l'architecte (Benoit Danis, à Livry-Gargan) est également pour l'un et pour l'autre l'occasion d'explorer des domaines nouveaux, de trouver des solutions inédites, de créer même une nouvelle forme d'expression architecturale. Ainsi François Chapuis a participé, avec les architectes Even et Picard à l'élaboration des plans d'une église d'Orléans (dont la première pierre a été posée en octobre), conçue en fonction même des parois translucides qui forment les murs de l'édifice et couvriront une surface de 1000 m². Bien d'autres projets sont en cours dans des domaines très divers: pour une usine expérimentale à Pont-à-Mousson, pour l'église de Cahagnes, dans le Calvados, avec les architectes H. et J.P. Beaudouin, pour un appartement à Londres en collaboration avec le décorateur Mauny, pour un immeuble du Gaz de Lacq au Rond-Point de la Défense où les murs, éclairés par derrière, permettront de donner une ambiance lumineuse chaude et vivante à des salles situées en sous-sol. Plusieurs autres architectes, Prouvé, Wogenscky, Arsène-Henry notamment, ont reconnu l'intérêt de la formule élaborée à Livry-Gargan. L'auteur lui, tout en poursuivant sa carrière de peintre (il a été sélectionné cette année pour le Prix Carnegie), pense déjà à des développements futurs, dans le sens d'une expression plastique plus totale encore du mur translucide et du volume lumineux.

Paul Herbé

Un an après la disparition de Paul Herbé, ses amis, groupés au sein de la Société des Amis de Paul Herbé, 38 bd Raspail, Paris, ont réuni les documents qui évoquent sa vie, sa pensée, son œuvre.

Cet ouvrage hors commerce, qui a sa place parmi les ouvrages consacrés aux grands architectes contemporains, groupera sur 96 pages 23×28 plus de 130 photos (dont 45 en pleine page) de croquis, dessins, projets et réalisations de Paul Herbé. (Voir pages 12 et 13.)

ARCHITECTURE EN SCHOKBETON

Signifie :

architecture **personnalisée**
liberté des formes et des dimensions
emploi de matériaux de **haute finition**
méthode et procédés **économiques**

EN FRANCE

USINE
SCHOKBETON - FRANCE S.A.
À COUËRON - TÉL. 23

AGENCE GÉNÉRALE
6, RUE MAURICE SIBILLE
NANTES - TÉL. 73-29-30

AUTRES PAYS

Pays-Bas
Autriche
Danemark
Ghana
Allemagne
Belgique
Etats-Unis
Japon
Angleterre
Canada
Finlande
Suède

Voir article page 32

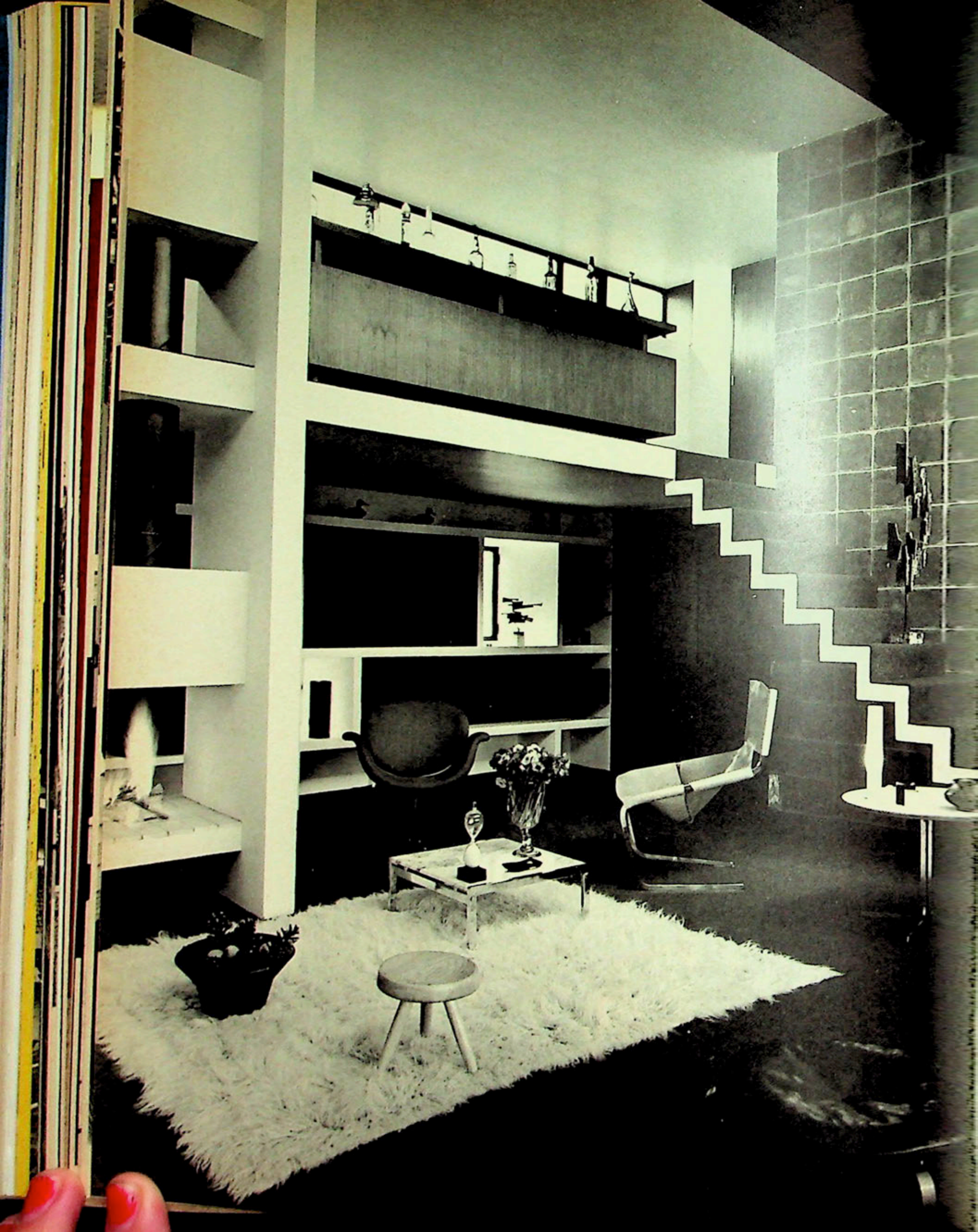
fierté de l'acier
pureté de l'inoxydable
font la noblesse de
l'acier inoxydable
dont les profilés ouvrent des
voies nouvelles à l'architecture

A. M. B.

PEUGEOT & Cie

Département PROFILÉS INDUSTRIELS «PEUGINOX»

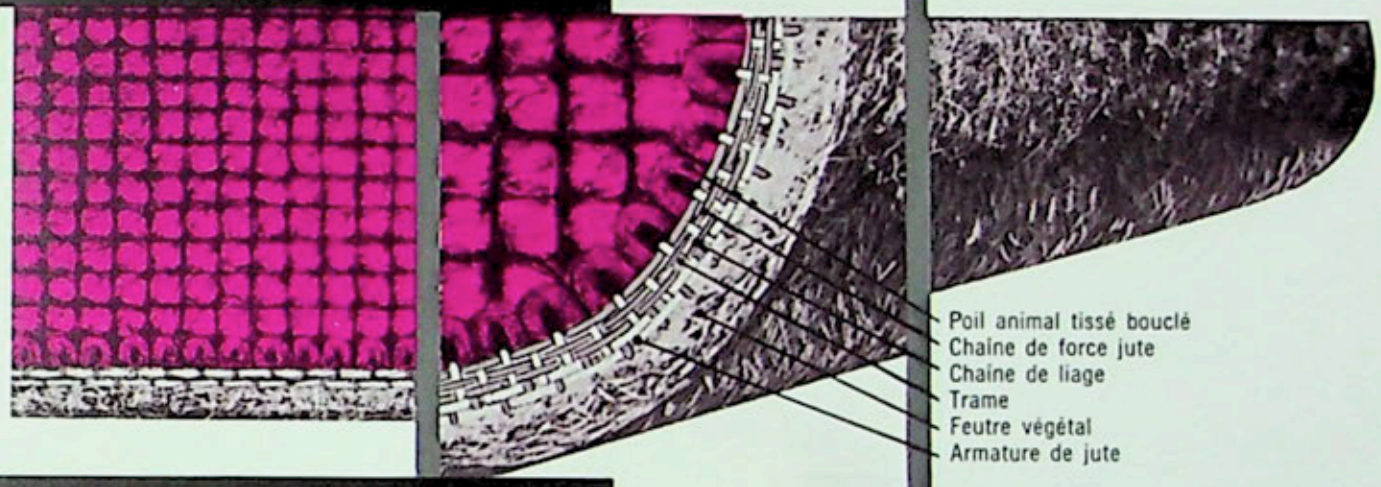
102, rue Danton LEVALLOIS-PERRET, Seine - Tél. 737-70-70



2 versions de la moquette Saint Frères à thibofeutre associé

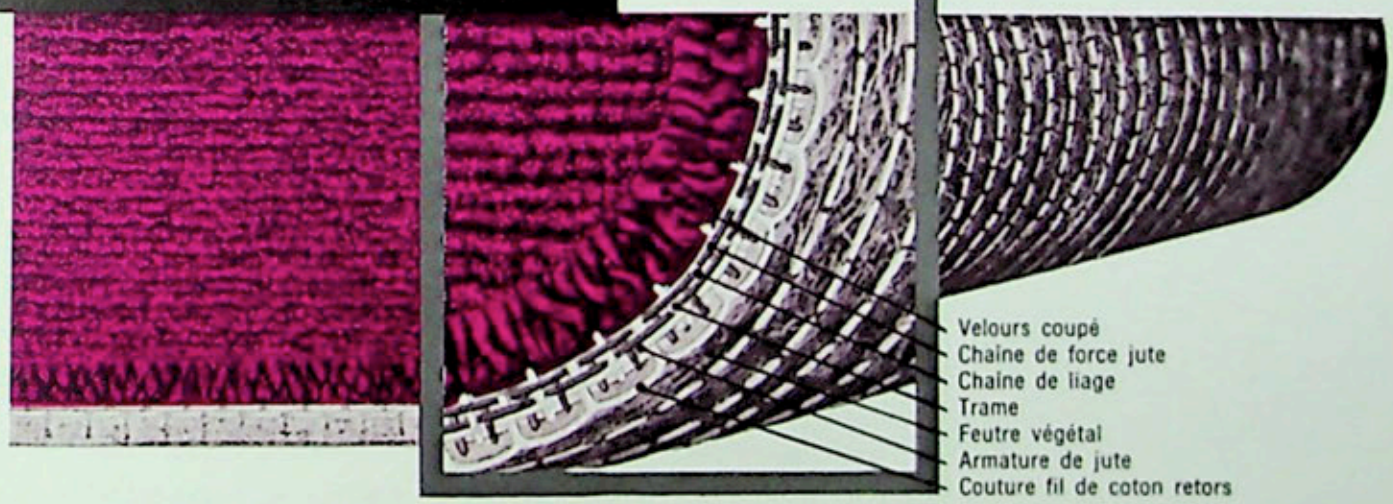
Poil animal "Confort"

Poil animal
points bouclés
Thibaude
feutre végétal armé
d'une toile de jute
Agrément C.S.T.B.
2097 du 14.2.64



Laine "Intimité" homologué taljar

Laine mélangée
velours coupé
Thibaude
matelassée
par piqûres
fils coton retors



triple économie

à l'achat
à la pose
à l'usage

Non seulement ces nouvelles moquettes sont moins chères à l'achat qu'une moquette et une thibaude de même qualité achetées séparément, mais la pose se fait en une seule opération, plus vite, plus facilement, par simple collage sans couture entre les lés. Le sol, la thibaude et la moquette étant étroitement soudés, aucune abrasion ne peut se produire par frottement des éléments entre eux, ce qui augmente considérablement la durée de vie de la moquette. Nombreux coloris dans les tons à la mode.

Autres moquettes Saint Frères :

- Moquette traditionnelle poil animal ou laine
- Moquette grande largeur "haute couture" (jusqu'à 4,57 m)
- Nouvelle gamme Moquette Tufting

Membre de l'INSTITUT NATIONAL DU TAPIS

Pour la moquette aussi... Saint Frères s'impose

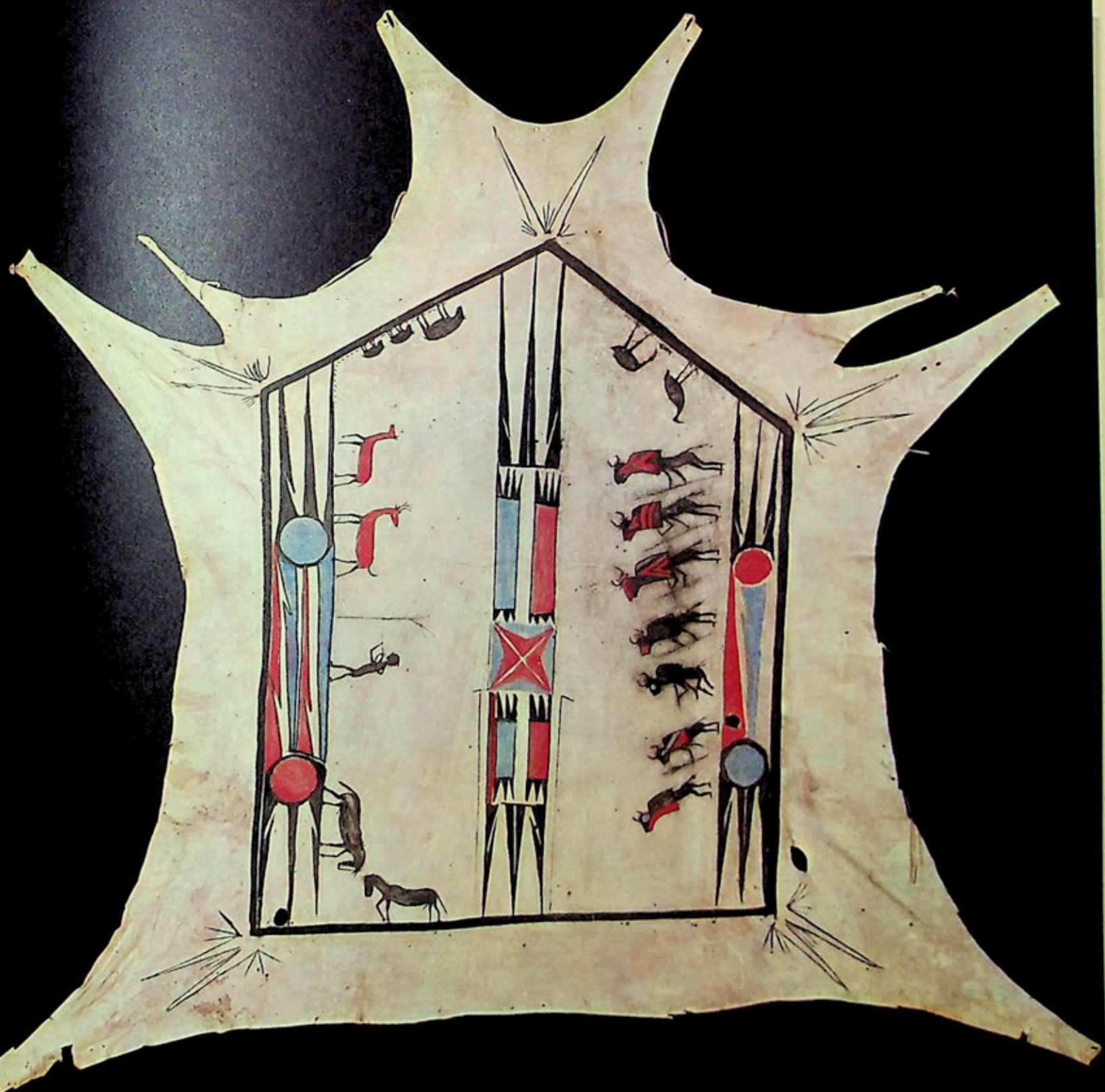
Saint Frères

Documentation complète sur demande à Saint Frères 34, rue du Louvre - Paris 1er

CANAPÉ ET TABLE DIRECTORIALE DE FLORENCE KNOLL, GUÉRIDON D'EERO SAARINEN, CHAUFFEUSES DE MIES VAN DEN ROHE, ARCHITECTE

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE - 268, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS VII[e] - INV. 73-59
MEUBLES - TISSUS - BUREAU D'ÉTUDES — VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION ?

L'ŒIL



Carl n'est pas une boutique ordinaire dont la seule vocation est d'acheter et de vendre des meubles et des objets. C'est une boutique qui vend réellement de la décoration, c'est-à-dire uniquement des modèles dessinés ou choisis par de grands décorateurs. Presque tous ses modèles sont exclusifs et fabriqués dans les ateliers de Carl ou par des artisans qui lui sont attachés. La collection complète comporte 20 modèles de canapés, 25 modèles de fauteuils confortables, 20 modèles de petits fauteuils, chaises et chaises pliantes, 80 modèles d'appliques, 50 modèles de lampes, lustres, lampadaires et lanternes. On y trouve également, dans le même esprit de grande qualité, des tables de salle à manger, tables-bureaux, bouts de canapés, devants de canapés, librairies et équipement de salles de bains. Enfin, Carl possède en exclusivité absolue des tissus imprimés et unis, cuirs, coussins multicolores et même des papiers peints. Le Bureau d'études est gratuit et l'équipe de décorateurs qui l'anime peut réaliser l'installation complète ou partielle d'un appartement (tapisseries, tentures murales, etc.). Par adaptation des modèles existants, il est aussi toujours possible de réaliser à vos mesures chaque modèle choisi

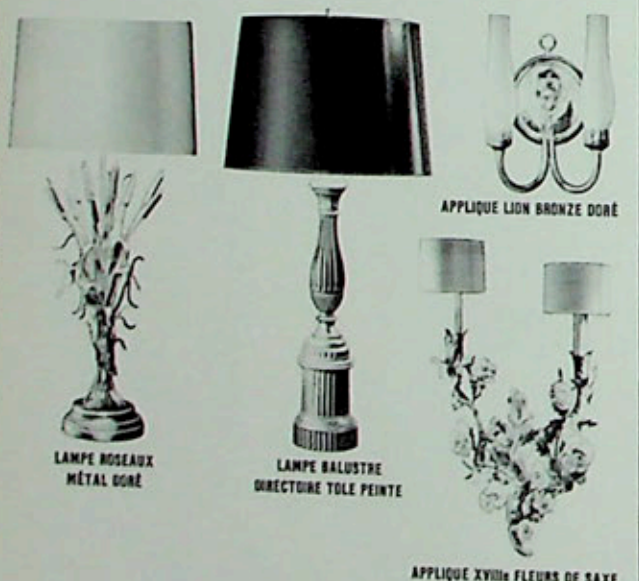
LA COLLECTION DE

Carl

195 MODÈLES
DE MEUBLES ET OBJETS
DE GRANDE QUALITÉ
POUR DÉCORER VOTRE MAISON
DEPUIS LE SALON
JUSQU'A LA SALLE DE BAINS

11 RUE ARSENE HOUSSAYE (PRES AVENUE DE FRIEDLAND) PARIS 8e — CARNOT 83-83

Christian Chassin



LAMPE ROSEAUX MÉTAL DORÉ

LAMPE BALUSTRE DIRECTOIRE TOLE PEINTE

APPLIQUE LION BRONZE DORÉ

APPLIQUE XVIIIe FLEURS DE SAXE

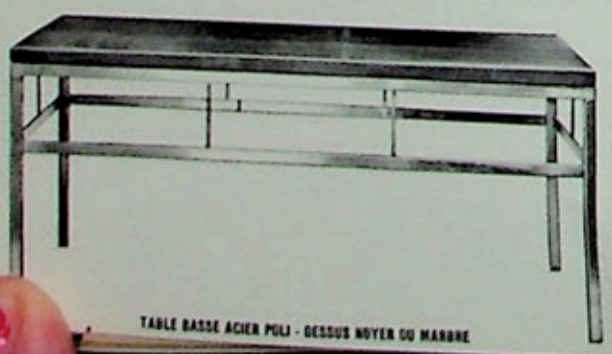
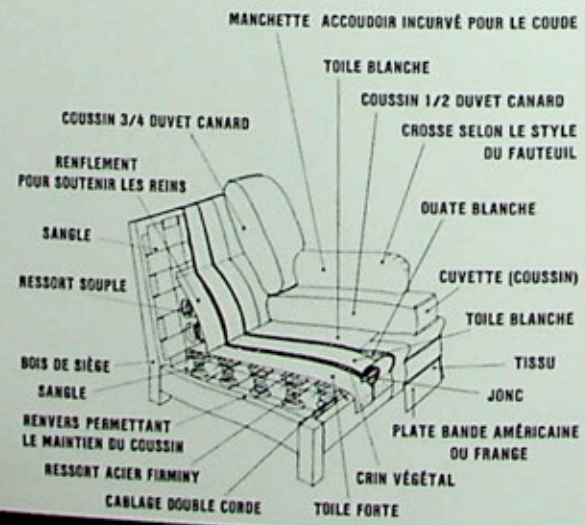


TABLE BASSE ACIER POLI - DESSUS NOYER OU MARBRE

UNE LEÇON DE CANAPÉ

Rien n'est plus délicat que l'achat d'un canapé. Car les qualités qu'il doit posséder sont internes, donc difficiles à découvrir. Seules des connaissances techniques permettent de savoir si le siège sera ou non vraiment confortable et résistant à l'usage. Pour éviter toute déconvenue, il faut savoir aussi qu'un canapé d'une apparence à peu près similaire mais trompeuse pourrait être fabriqué à moindres frais en utilisant des éléments (tels que ressorts, sangles, etc.) moins nombreux, ou des matériaux (tels que duvet, toiles, ouate et aciers spéciaux) de moins bonne qualité. Si vous regardez attentivement le dessin ci-dessous, vous serez édifié sur les qualités secrètes que doit impérativement comporter le canapé, siège de grand prestige et pièce maîtresse de votre réception



CHAISE LOUIS XVI A ENTRELAS

CHAISE MÉDAILLON

CHAISE DIRECTOIRE LAQUÉE

3 rue séguier paris 6
danton 03-94

L'OEIL

galerie d'art
tableaux anciens
et modernes
objets beaux
rares et curieux

Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Marc Lavrillier: pages 2, 4 ,5 et 9
A. Villani: pages 3, 5, 6 et 7. Giraudon: page 8
Archives photographiques: page 10
José Oster - Musée de l'Homme: pages 13 à 19
J. D. Lorieux: pages 20 à 29
Archives des Monuments Historiques: pages 20, 22, 23, 24, 25, 27 et 28
Julius Shulman: pages 30 et 31
Services photographiques du Los Angeles County Museum: pages 32 à 37
Nathalie Waag: pages 39, 41 et 42
Jean Mounicq: page 40. C. Michaelidès: page 41
Galerie Claude Bernard: page 43
Pierre Berdoy: pages 46 à 53

Photographies en couleurs:
José Oster - Musée de l'Homme: page de couverture
Marc Lavrillier: pages 11, 57 et 58
Claude Michaelidès: page 12
Services photographiques du Musée de Los Angeles: pages 33 et 34

Notre couverture: Danse des bisons. Peau de daim peinte. Canada, Indiens Arkansas.

Notre prochain numéro:
Les Guardi de la Fondation Gulbenkian
Un peintre de nature morte à Parme
Le nouveau musée de Jérusalem
La «Wiener Secession»
Le Barc de Bouteville
Œuvres récentes de Bernard Saby

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277
U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud** (avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne
Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

L'ŒIL

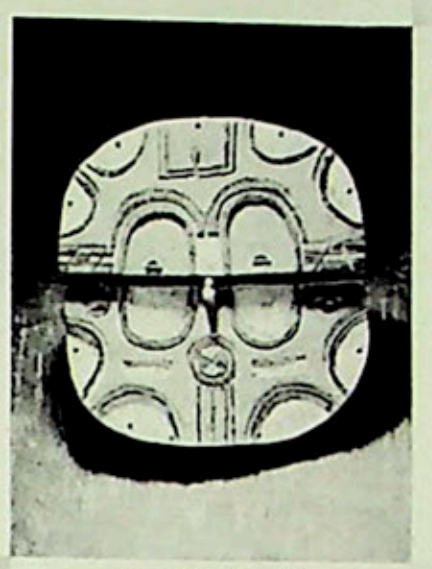
REVUE D'ART MENSUELLE

Le numéro: Suisse, francs 6.50

SOMMAIRE

20 Villard de Honnecourt

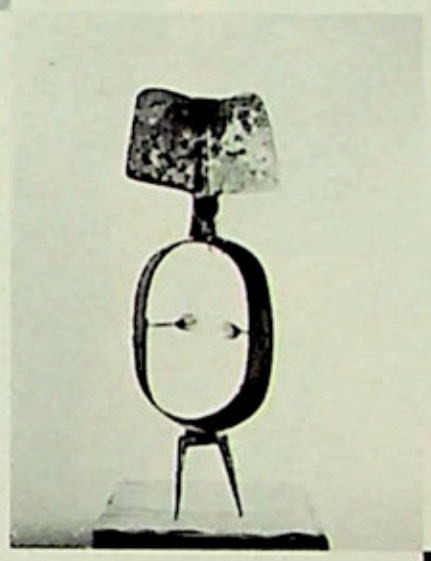
P^Peintres italiens du XVII^



12 Arts primitifs

38 Hiquily

30 Au Los Angeles County Museum



46 Une maison à Chelsea

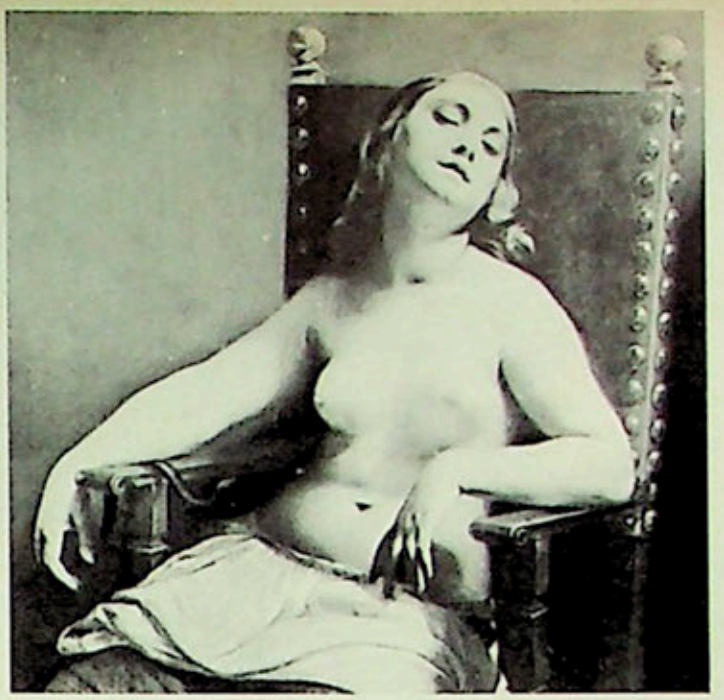
2 Peintres italiens du XVII^e^, par Andrea Emiliani

12 Arts primitifs, art moderne, par Jean-François Revel

20 Villard de Honnecourt et son « carnet », par Simone Schultz

30 Les nouvelles installations et les collections du Los Angeles County Museum, par Rosamond Bernier

38 Hiquily, par Alain Jouffroy



Guido Cagnacci : La Mort de Cléopâtre. *Toile. 120 × 158 cm. Milan, Pinacothèque de la Brera.*

udlovic Carrache : Annonciation. *Détail. Bologne, Pinacothèque Nationale.*

Sebedoni : Les Trois Maries au tombeau. *Toile. 200 × 281 cm. Parme, Galerie Nationale.*

Le Guerchin: Saint Guillaume d'Aquitaine. *Détail. Bologne, Pinacothèque Nationale.*

Page ci-contre

Annibal Carrache: La fuite en Egypte. *Détail. Rome, Galerie Doria Pamphili.*

humaine, en raccourci, la tête au premier plan, les bras étendus à droite et à gauche. Une lumière blanche et implacable jaillissait à droite d'un point du premier plan. La bête et l'homme tombé étaient brutalement éclairés; autour d'eux, au-dessus d'eux, derrière eux, c'était la nuit. Ils étaient seuls dans les ténèbres; ils étaient à eux seuls un univers. Le corps du cheval occupait tout le haut du tableau; les jambes, les énormes sabots, interrompus soudain dans leur piaffement, fermaient les bords de la composition. Et au-dessous, il y avait l'homme terrassé, dont le visage en raccourci occupait le point focal au centre, tandis que ses bras s'écartaient vers les deux côtés du tableau. Sous la courbe du ventre, entre les pattes du cheval, le regard s'enfonçait dans une obscurité intense; en bas, la figure de l'homme prostré fermait l'espace. Un gouffre de ténèbres, entouré de formes lumineuses »: Interprétation parfaite qui définit exactement le problème du luminisme caravagesque, libéré des liens tenaces d'une prétendue origine vénitienne; et la formule de base, « prodigieux réalisme, prodigieuse simplification », dépasse, me semble-t-il, les limites d'une quelconque appréciation littéraire et esthétique, pour se placer sur le plan d'une prise de position délibérément moderne.

Surpris par la portée de ce texte, j'ai voulu, il y a quelques années, en 1959 pour être précis, interroger directement Huxley. Il me répondit en rendant hommage à la critique italienne qui lui avait permis, au moment où il écrivait « Yellow Crome », d'atteindre à une perception aussi nette de la véritable nouveauté du caravagisme. Il citait les auteurs, tous italiens, auxquels Roger Fry l'avait adressé durant la guerre; il évoquait très justement les études passionnées qui avaient précédé la grande et un peu cahotique exposition qui, en 1922 seulement, au Palais Pitti de Florence, avait été consacrée au XVII^e^ siècle italien: 1300 tableaux, qui devaient marquer, en bien ou en mal, la redécouverte du grand siècle.

Vers 1920-1921, lors de la reprise des recherches et des travaux d'érudition après la guerre, l'état de la critique italienne en ce qui concerne le Seicento et spécialement le Caravagisme, avait atteint

déjà un niveau avancé, non seulement quant à la précision accrue des données philologiques, établie notamment par les écrits de Longhi, mais surtout pour l'autorité décisive et la lucidité pénétrante de ses interprétations. La page de Huxley citée plus haut est intéressante justement parce qu'elle montre comment, déjà, pouvait se faire jour, chez un écrivain exceptionnellement doué mais certainement peu habitué à consulter les répertoires documentaires d'Orbaan, une réelle intuition critique du problème caravagesque. Il faut citer naturellement, parmi les textes les plus importants à cet égard, les pages de Venturi, celles de Voss, auquel on doit la première classification systématique du XVII[e] siècle romain (1925), celles de Marangoni et de Rouchés, et enfin, même si elles nous paraissent dépassées, celles de Riegl et de Kallab.

Les « Œuvres de Jeunesse » de Roberto Longhi publiées récemment, comprennent des essais et des comptes-rendus écrits entre 1912 et 1922. Le lecteur d'aujourd'hui pourra y retrouver la succession, fulgurante et presque vertigineuse des intuitions, des acquisitions critiques, des données historiques encore partiellement inexploitées qui devaient amener le maître de la critique italienne à toucher aux points les plus sensibles de l'histoire de Caravage et du Caravagisme: C'est d'abord l'étude intitulée « Due opere di Caravagio », qui est de 1913, comme l'essai sur Mattia Preti, puis ceux sur « Borgianni » (1914), et « Battistello » (1915), et enfin « Gentileschi, padre e figlia » (1916), qui se place parmi les analyses les plus exceptionnelles de notre siècle en ce domaine.

Telles furent, jusqu'en 1920, les années héroïques de la redécouverte du Seicento italien. On avait, à coup sûr, le sens de ce qu'apportait la « modernité » du siècle baroque, et, en pleine période d'avant-garde, on en proposait aux artistes les plus admirables exemple. Cette coïncidence entre l'ancien et le moderne, spécialement chez des auteurs comme Longhi, assura la gloire du Seicento, sa vogue immédiate son retentissement si considérable encore.

En 1913, Longhi devançait, semble-t-il, le commentaire de Huxley, avec une égale pénétration, et en exprimant surtout une adhésion qui est la nouveauté essentielle de son attitude envers le Caravage: « Il est le premier à réduire l'univers entier à la dépendance stylistique de la lumière; et celle-ci crée indifféremment ses formes simples sur la forme humaine ou sur la matière étrangère à l'humain. Qu'il se tourne vers les structures solennelles aux angles nets qui prédominent dans ses premières œuvres, et auxquelles il reviendra à la fin de sa carrière, ou bien qu'il courbe les rondeurs monstrueuses de la forme comme dans le cheval, « rien que le cheval », de la « Conversion de Saul », il est un grand créateur de formes simples. » Et il ajoute: « Maintenant, imaginez quelles possibilités de réalisations étonnantes s'offrent à celui qui peut, en variant habilement le choix du volume global de ses compositions, construire ses tableaux en déplaçant les obliques de l'axe et en multipliant les plans! Quelles lentes concrétions, irrégulières, tranchantes, superbes, quel jeu imprévisible de facettes s'offrent au génie! »

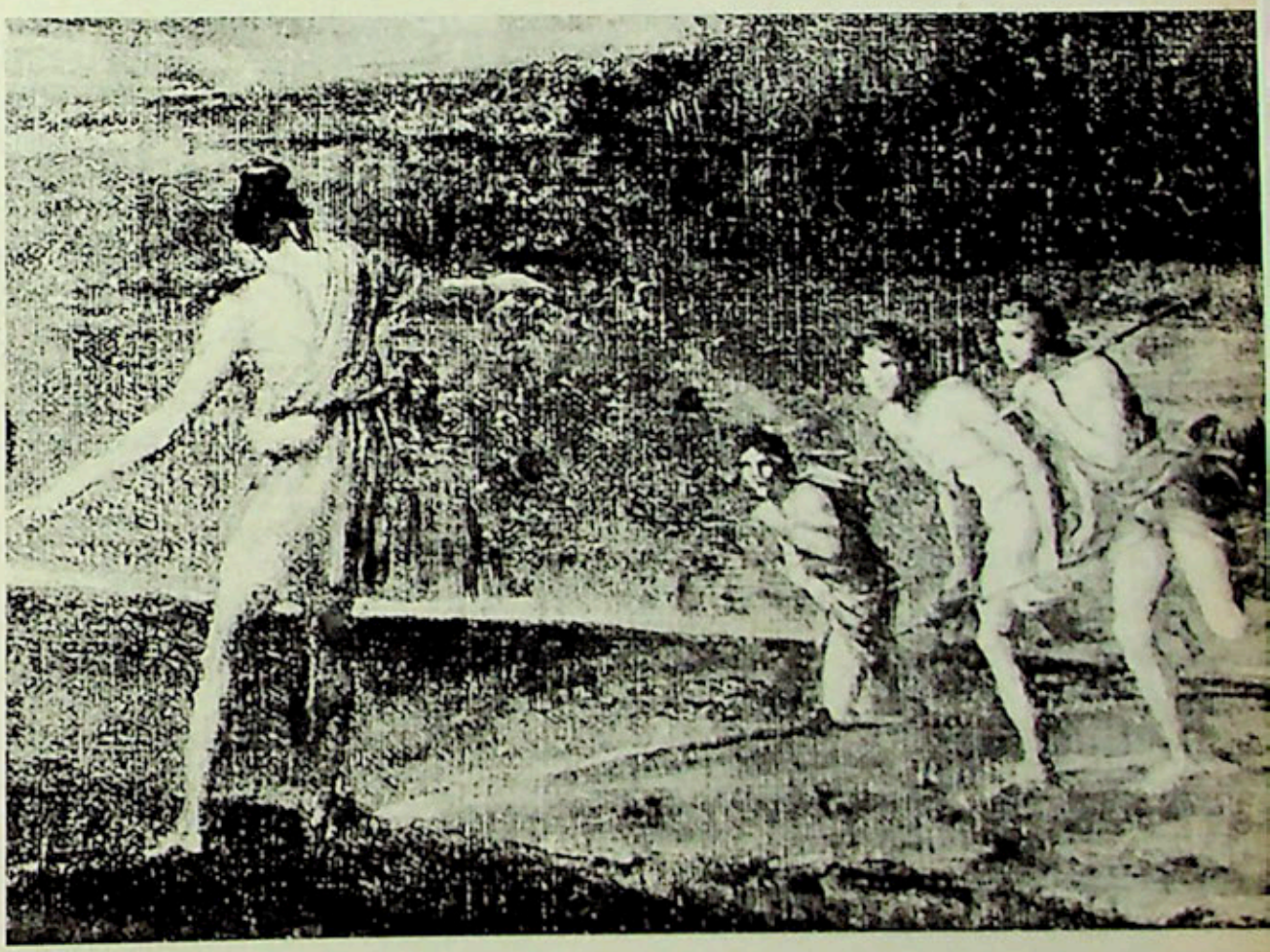
Ainsi, la recherche historique est ramenée sur le terrain brûlant des problèmes contemporains. En ce sens, l'engagement

de Longhi, précisément durant ces années de la seconde décennie du siècle, reste l'un des faits les plus importants de la nouvelle science figurative.

Le demi-siècle que nous vivons, et peut-être ce siècle tout entier, pourra sans doute inscrire à son actif, sur le plan historico-critique, la découverte du Baroque. Dans cette découverte, comme dans la lente reconstitution du portrait d'un ancêtre, certaines réalités de l'esthétique moderne et du rapport entre les arts ont trouvé leur difficile accord. La dignité du travail artistique s'affirmait, passant de l'artisanat au niveau où parait la figure solitaire du créateur; les rapports de maître à disciple se transformèrent et donnèrent un nouvel aspect au vieux problème de l'imitation, qui désormais, à partir du XVII[e] siècle, évolue du concept dédaigneux du plagiat à la pleine liberté d'imitation. Toutefois, les problèmes évoqués ici sommairement doivent être replacés dans la spiritualité du siècle, une spiritualité ouverte, renouvelée et « moderne », faite d'anxiété créatrice, d'élans impétueux et par là même refoulés parfois, d'abandons soudain et de profanations délibérées, qu'on ne peut enfermer dans le cadre d'une philosophie sereine, dans une vision ordonnée et close, harmonieuse et rationnelle. D'où la difficulté de tenter des classifications extérieures, Baroque, Naturalisme ou Classicisme dans ce nouveau dynamisme de l'esprit et des sens, cet irrationalisme vital, qui entraine l'homme au-delà des limites de sa création personnelle, et le confronte à un monde immense, où il trouve le miroir, le reflet de sa propre vitalité triomphante

Ainsi, il n'existe sans doute pas de principe réel d'unification auquel puisse se rattacher les différentes formes d'expressions artistiques. La distance qui sépare Caravage de Pierre de Cortone, ou même d'Annibal Carrache suffit à le montrer. Le terme de « Baroque » peut donc être ramené à son sens premier de « confusion », d'« irrégularité », qu'il a pris au point de vue historique. La meilleure formule pour définir cet univers remonte à l'écrivain du XVIII[e] siècle Francesco Milizia, écrivant à propos de Borromini que le grand architecte « porte la bizarerie au point extrême du délire. Il déforme toute forme, il mutile les frontons, renverse les volutes, brise les angles, fait onduler les architraves et les corniches, répand à profusion les cartouches, les coquilles, les consoles, les zig-zag, les détails insignifiants. L'architecture de Borromini est une architecture à l'envers. Ce n'est pas l'architecture, c'est une élucubration d'ébéniste extravagant ».

La très importante exposition organisée au Louvre fait apparaître clairement la grande diversité des expériences picturales du XVII[e] siècle. Voyez, par exemple, comme les artistes qui travaillent à Rome en 1630, sont différents déjà de la génération active au début du siècle, qui en avait tenté, avec des fortunes diverses, la réforme ou la métamorphose. Ils sont différents de la génération des Caravages, des Rubens, des Elsheimer et des autres grands caravagistes italiens et nordiques; différents aussi des Carrache, dont ils ne partagent pas l'attitude romantique envers le « roman historique » de la peinture italienne de la Renaissance. Le chemin parcouru par ce qu'on appelle le Baroque romain, celui de Pierre de Cortone en fait, de Baciccio, etc... à partir de ces premières intuitions fondamentales est clairement reflété par son éloignement progressif de la plus importante conquête du siècle, la vérité naturelle, cette vérité en somme qui réunit le Caravage à Giordano Bruno et à Galilei. Par leur adhésion au catholicisme triomphant, sous la pression des exigences missionnaires et sociales, les hommes du Baroque ont oublié aussi bien la sévérité glacée des premiers réformés (qui, comme Ludovic Carrache à Bologne, laissèrent entrevoir une sensibilité spirituelle mélancolique et passionnée) aussi bien que l'élan profondément novateur et libéral des continuateurs du naturalisme caravagesque. Et cette rapide disparition explique que la nouvelle attitude caravagesque se soient maintenu en France et aux Pays-Bas plus longtemps qu'en Italie. C'est pourquoi la résistance au « triomphalisme » ecclésiastique ne pouvait durer que chez des hommes comme le grand Guido ou le romain Andrea Sacchi. Les autres se



Le Dominiquin : Hercule et Cacus. *Détail. Musée du Louvre.*

Page ci-contre
Annibal Carrache : La Pêche. *Détail. Musée du Louvre.*

retiraient encore une fois dans les provinces les plus éloignées de la capitale, ou bien ils se tournaient vers ce formalisme, élégant et sublime, dont Poussin devait représenter le sommet.

Quel siècle plus que celui dont les créations majeures sont exposées aujourd'hui à Paris nous a laissé de lui-même et de ses préoccupations une image plus juste, plus ressemblante et plus riche?

Parmi les grandes civilisations « locales » que l'Italie a connu à toutes les époques, celle de Bologne compte parmi les plus anciennes, mais c'est surtout au XVII^e siècle qu'elle doit sa renommée internationale. Les caractères spécifiques de l'art bolonais ont probablement leur origine critique chez le chanoine Carlo Cesare Malvasia, le premier historien de la peinture à Bologne. Une orientation particulière s'était fait jour quelque dix ans plus tôt avec la systématisation artistique des Carrache, leur manière de travailler ensemble, leurs aspirations vers une poétique élargie. A la fin du XVI^e siècle, dans l'atelier des Carrache précisément, se définissait cette conscience historique par-

Le Caravage: La Vocation de saint Mathieu. *Détail. Rome, église Saint-Louis-des-Français.*

Page ci-contre

Ludovic et Annibal Carrache: La Flagellation. *Toile. 189 × 265 cm. Musée de Douai.*

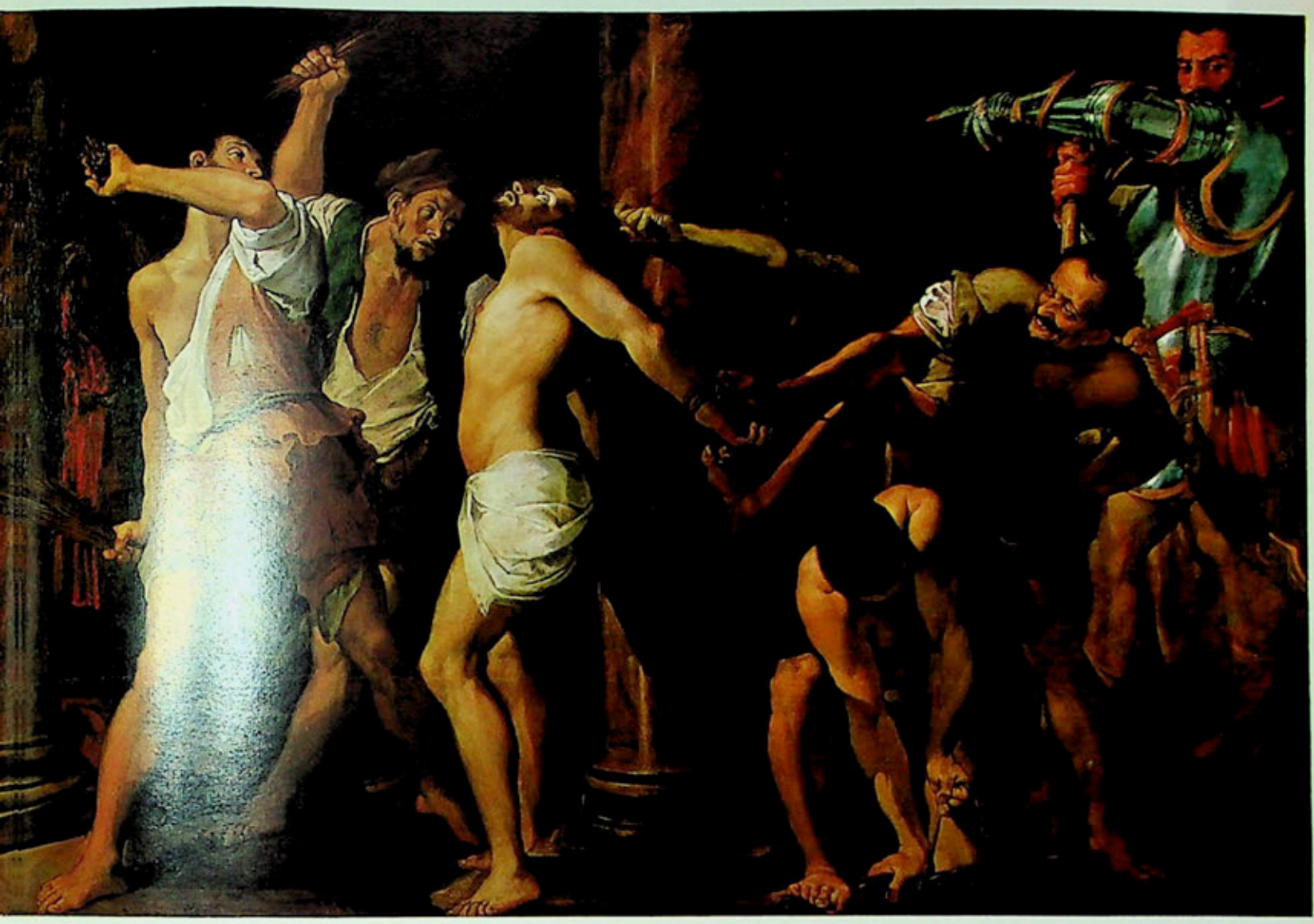
ticulière qui est peut-être le signe distinctif le plus typique de l'art bolonais. A Rome, avec l'arrivée d'Annibal, dont la renommée s'affirme rapidement, avec l'arrivée aussi de ses plus remarquables élèves, de Reni au Dominiquin et à l'Albane, le terme d'« art bolonais » en viendra peu à peu à désigner une certaine manière de s'exprimer en peinture, manière enrichie de toutes les variantes personnelles, mais étayée en même temps par un contexte spirituel qui est une véritable « poétique » collective. C'est alors que nait un art expressément « bolonais », et, entre le naturalisme et le baroque triomphant, une certaine « médiation » de caractère bolonais.

La définition de ces traits communs est une création critique, dont l'importance n'est pas encore entièrement reconnue, du chanoine Malvasia; celui-ci, après avoir déterminé les constantes de l'art bolonais (qu'il trouve essentiellement chez Ludovic Carrache et chez Guido Reni), cherche également à en assurer la défense historique en s'attaquant spécialement au primat florentin établi par Vasari. L'introduction au Guide de Bologne, que Malvasia publie en 1686, sous le titre du «Voyageur Détrompé» n'est que la défense ardente et passionnée d'une tradition qui trouvait précisément chez Ludovic Carrache et Guido Reni son accomplissement suprême. Cette conviction sera également celle des historiographes du XVIII^e siècle, celle aussi qu'exprimeront les notations quotidiennes des voyageurs français, de Cochin au Comte de Caylus; et l'adhésion au luminisme de l'abbé Lanzi marquera la victoire de l'action défensive menée un siècle plus tôt par Malvasia.

Au XIX^e siècle, la postérité des fervents du « style bolonais » est encore nombreuse et jouit d'une autorité certaine. Par la suite, à l'époque idéaliste, l'art bolonais se trouve relégué au rang de « prose » littéraire, bonne peut-être pour les critiques mais non pour les artistes, et acquiert une certaine saveur de cuisine savante, de minutieux dosage historique; de là naîtra, au niveau de l'esthétique la plus basse et la plus sotte, la notion de l'éclectisme, dont l'action devait s'exercer pendant tout le début de notre siècle.

Il était devenu nécessaire de rendre ses vraies dimensions à l'école bolonaise. Dans cette restitution, amorcée depuis des années déjà par Rouchés, par Voss et par Bodmer, Roberto Longhi apporta une fois encore une contribution décisive: en 1934, il inaugura son enseignement à l'université de Bologne par une conférence restée fameuse, où il posait les termes d'une remise en valeur de l'art bolonais, dissipant l'équivoque d'un transformisme culturel répandu par l'abus de l'éclectisme, et aussi l'accusation subtile selon laquelle la réforme des Carraches n'était qu'une réaction critique et réfléchie, étrangère par conséquent à toute forme de poésie.

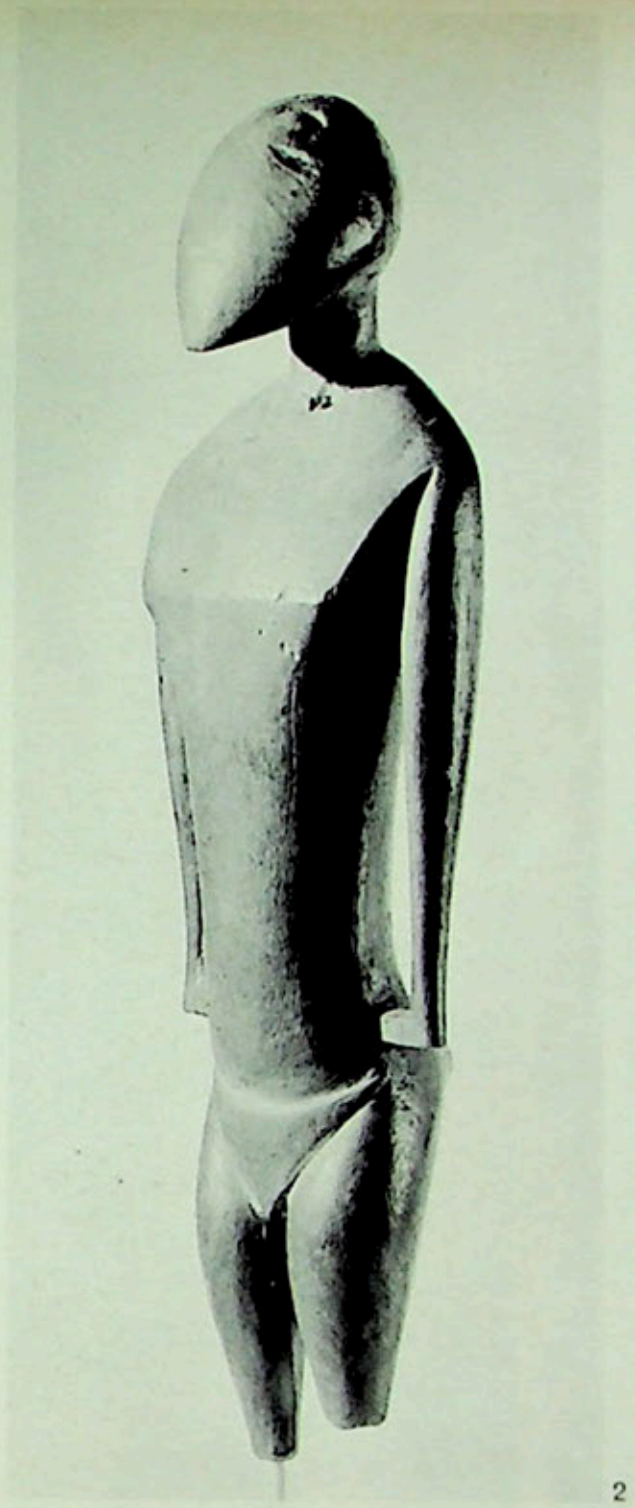
A dater de ce moment, les aspects essentiels de l'art bolonais ont repris leur importance de jadis, tant dans la recherche érudite que dans les classifications muséographiques. Des expositions, collectives ou non, spécialement les importantes Biennales d'Art Ancien, dont Césare Gnudi fut le promoteur, survenant au moment où la curiosité intellectuelle s'éveillait après la guerre et où naissait



la nouvelle « industrie de la culture », ces expositions donc concrétisaient, par des apothéoses publiques, ce juste retour historique. « Guido Reni » en 1954, « les Carrache » en 1956, « Les Maîtres du XVII^e siècle émilien » en 1959, « Le Classicisme et la peinture de paysage » en 1962, telles sont les étapes décisives de cette tardive et fructueuse consécration, une consécration à laquelle aurait dû être présent le bon chanoine Malvasia, qui en avait été l'initiateur lointain.

Les œuvres présentées à l'exposition du Louvre font apparaître, dans les éléments communs aux artistes bolonais des différents siècles, cette diversité qui va de la rationalité de la composition à l'intuition expressive. Le premier terme se rattache à Florence, la capitale toscane proche mais rivale, tandis que le second est lié plus spécialement à la capitale de l'Emilie, où il est synonyme de liberté expressive, d'une représentation figurative délibérément populaire. Dans cette contradiction, qui oppose aussi la Toscane et la Lombardie, l'art bolonais se débat depuis le XIV^e siècle, entre le réalisme et le lyrisme, entre l'abandon et la révolte, entre l'invention délibérée et la fabuleuse abstraction du climat ambiant, qui, dans l'art bolonais, est presque toujours un climat d'individuation psychologique lié au tempérament des personnages, et donc étranger à la métaphysique. A partir de cette absence de métaphysique, dans une province où les philosophes sont rares et les juristes nombreux, il semble que l'art bolonais ait tenté l'élaboration d'un « supermonde » plus chaleureux, plus humain, où l'attitude des saints ne les isole plus dans une empirée inaccessible mais reprend au contraire les gestes, les habitudes populaires de la vie quotidienne d'une cité. A l'heure où naissait notre monde moderne, c'est-à-dire après la dernière « Internationale » de la Contre-réforme et du Concile de Trente, l'œuvre du plus grand des Carrache, Ludovic, exprime encore clairement la lutte indécise entre la raison et la sensualité, l'abstraction formelle et l'abandon narratif à l'image. Mais dans tous les cas se manifeste la volonté absolue de donner à la peinture un contenu interne plus que « matériel », de créer un gigantesque panneau de dévotion qui ne soit ni piétiste ni ennuyeux, mais plein au contraire de sentiments personnels et de tendres passions. Ce n'est pas par hasard en somme qu'à Bologne précisément, la réforme des Carrache élabora plus tôt qu'ailleurs une prise de conscience naturaliste préludant à celle du Caravage et susceptible d'agir favorablement, — sans aucun doute — sur le jeune Lombard lorsqu'il traversa la région au cours du voyage qui le menait vers Rome et vers son destin.

Un autre aspect de la poétique bolonaise que la critique devra mettre en lumière est le recours fréquent des peintres à une tradition qui, au lieu d'exprimer sa propre signification génération par génération, continue à s'épanouir, à renaître et à se renouveler perpétuellement dans l'œuvre des jeunes artistes. Cette continuité féconde est le trait majeur de l'histoire de cette cité qui, mieux qu'aucune autre, a donné à la notion d'« école » un sens et une configuration dont la portée demeure intacte.



2

par Jean-François Revel

Arts primitifs, art moderne

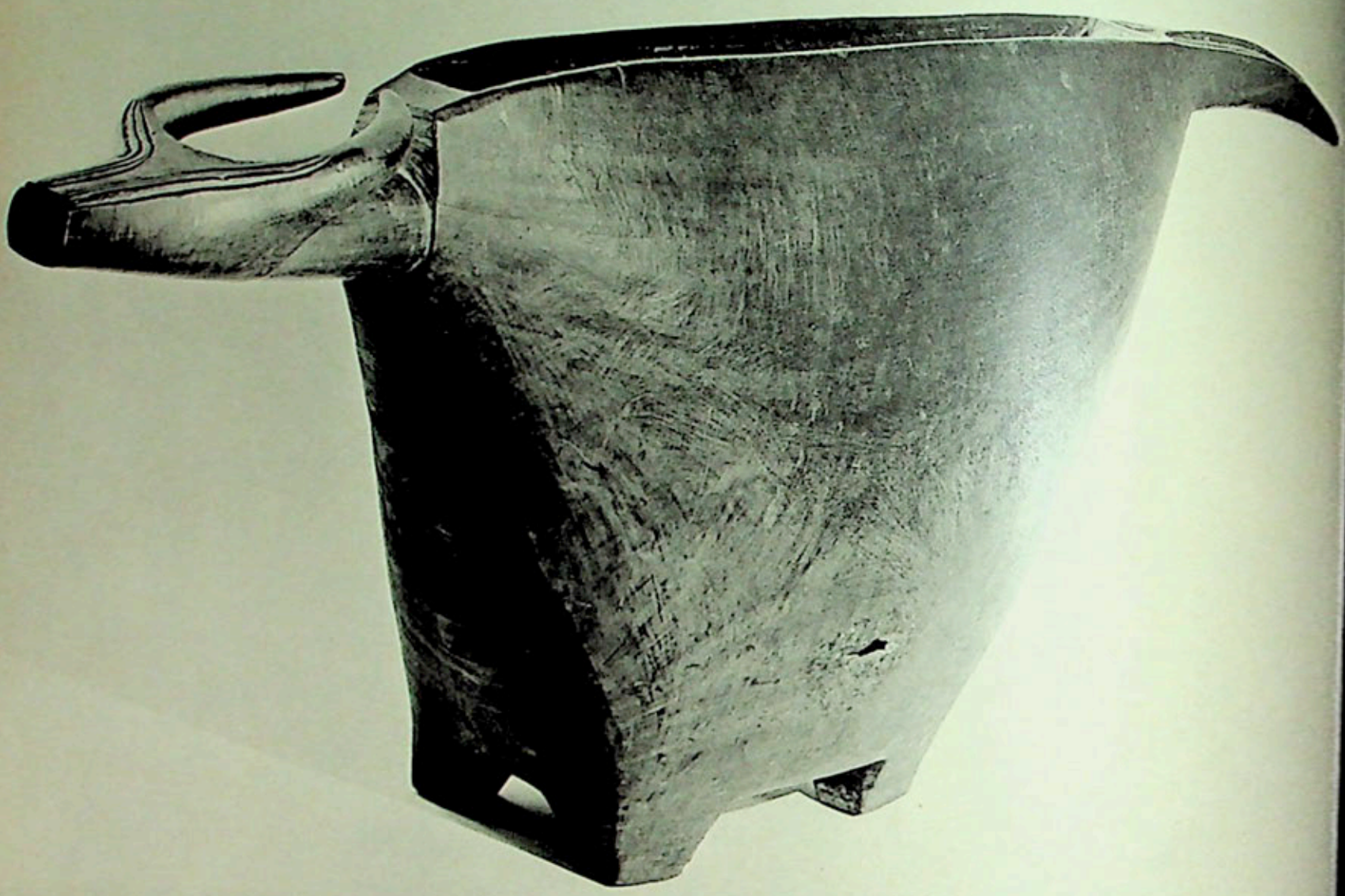
L'exposition des « Chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme» sera l'occasion de préciser notre attitude actuelle à l'égard des arts primitifs.

Les rapports de l'Occident avec les arts primitifs ont été dominés par la querelle des ethnologues et des poètes. Ceux-ci, que nous donnons comme prototypes d'une attitude propre également à des peintres ou à des sculpteurs et à des collectionneurs, ne veulent aborder les arts primitifs qu'à l'aide de critères esthétiques. Les ethnologues, eux, soulignent ce que ces critères peuvent avoir de subjectif, de variable, et s'efforcent de réintégrer l'art dans la totalité d'une société. Il en résulte en fait deux secteurs parallèles et souvent sans communication: le milieu des musées, qu'ils soient « d'histoire naturelle » ou « de l'Homme » ou « ethnographique », et le milieu des collectionneurs, préoccupé essentiellement de la qualité des pièces, avec tout ce que peut avoir de flottant cette notion de qualité. Ajoutons que les deux milieux se compénètrent d'autant moins que la plus grande partie de l'approvisionnement en œuvres primitives, dans les pays de fouilles

1 Masque Batéké (Moyen Congo). 35 cm. Musée de l'Homme, Paris.

2 Statuette en bois. Ile de Nukuoro. Carolines. 35 cm. Musée de l'Homme, Paris. Dans les lieux de culte, consacrés à des divinités ou à des ancêtres, les statuettes votives à forme humaine étaient parfois grandeur nature, tandis que d'autres, comme celle-ci, n'excédaient pas 50 cm. A l'époque des récoltes, ces effigies, recouvertes de nattes neuves, recevaient des offrandes, au cours de grandes cérémonies rituelles.

1

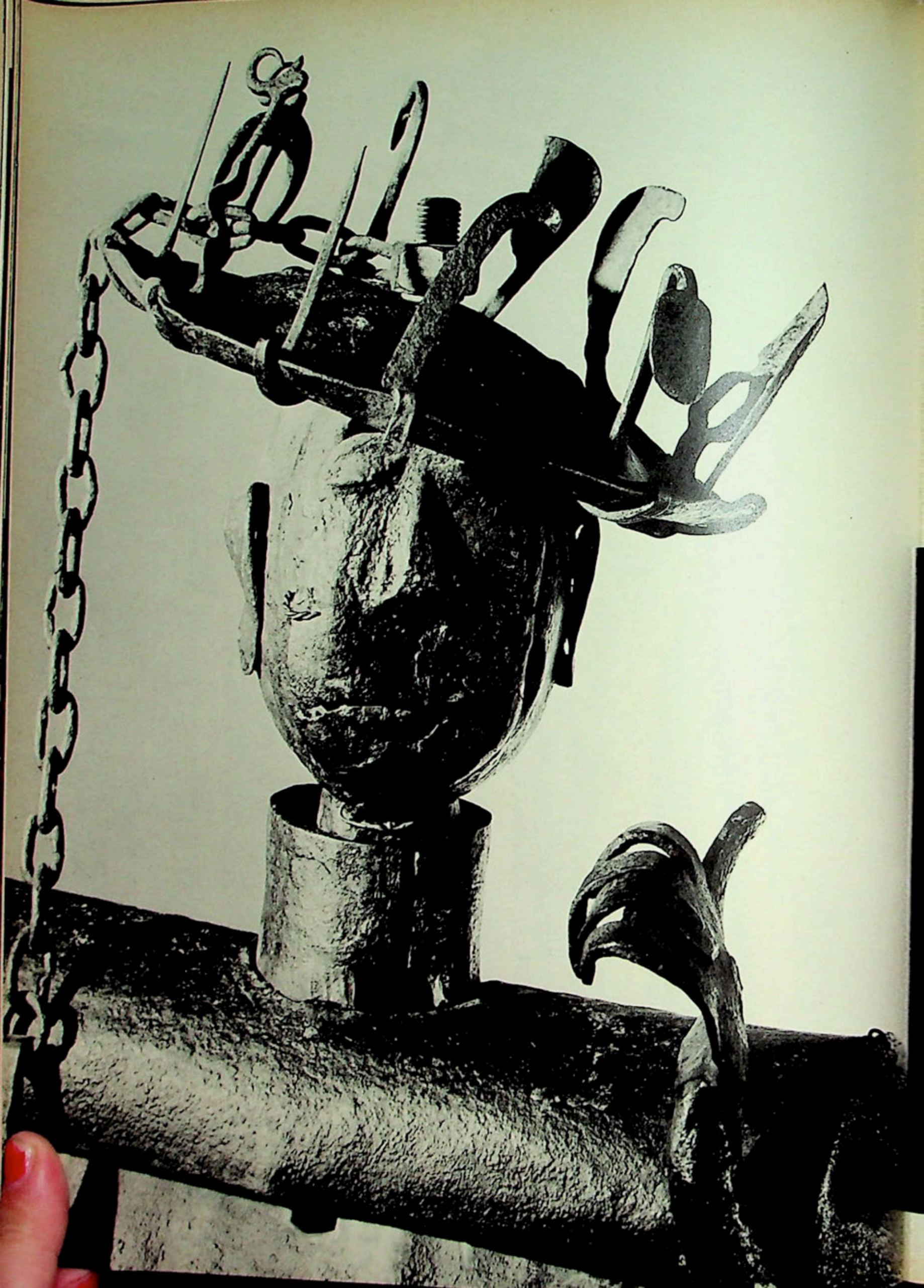


2

1 Tambour de bois. Longueur 229 cm., hauteur 80 cm. Centre-Afrique (Yangéré) Musée de l'Homme, Paris.
Ce tambour emprunte la forme d'un bovidé, pour marquer sans doute la richesse ou l'autorité du chef.

2 Siège ou « duho ». Art indien des Antilles. Longueur 78 cm., largeur 30 cm. Hauteur max. 42 cm. Musée de l'Homme, Paris.
Avant l'arrivée des Européens, les Antilles étaient habitées par plusieurs groupes de population, dont les Taïno représentent les plus évolués. C'étaient des artistes très doués, notamment dans la sculpture du bois. Parmi celles-ci, les plus caractéristiques sont les sièges, ou « duho », réservés aux personnages de haut rang. Christophe Colomb en rapporta plusieurs. C'est probablement l'un de ceux-ci qui est conservé au Musée de l'Homme.

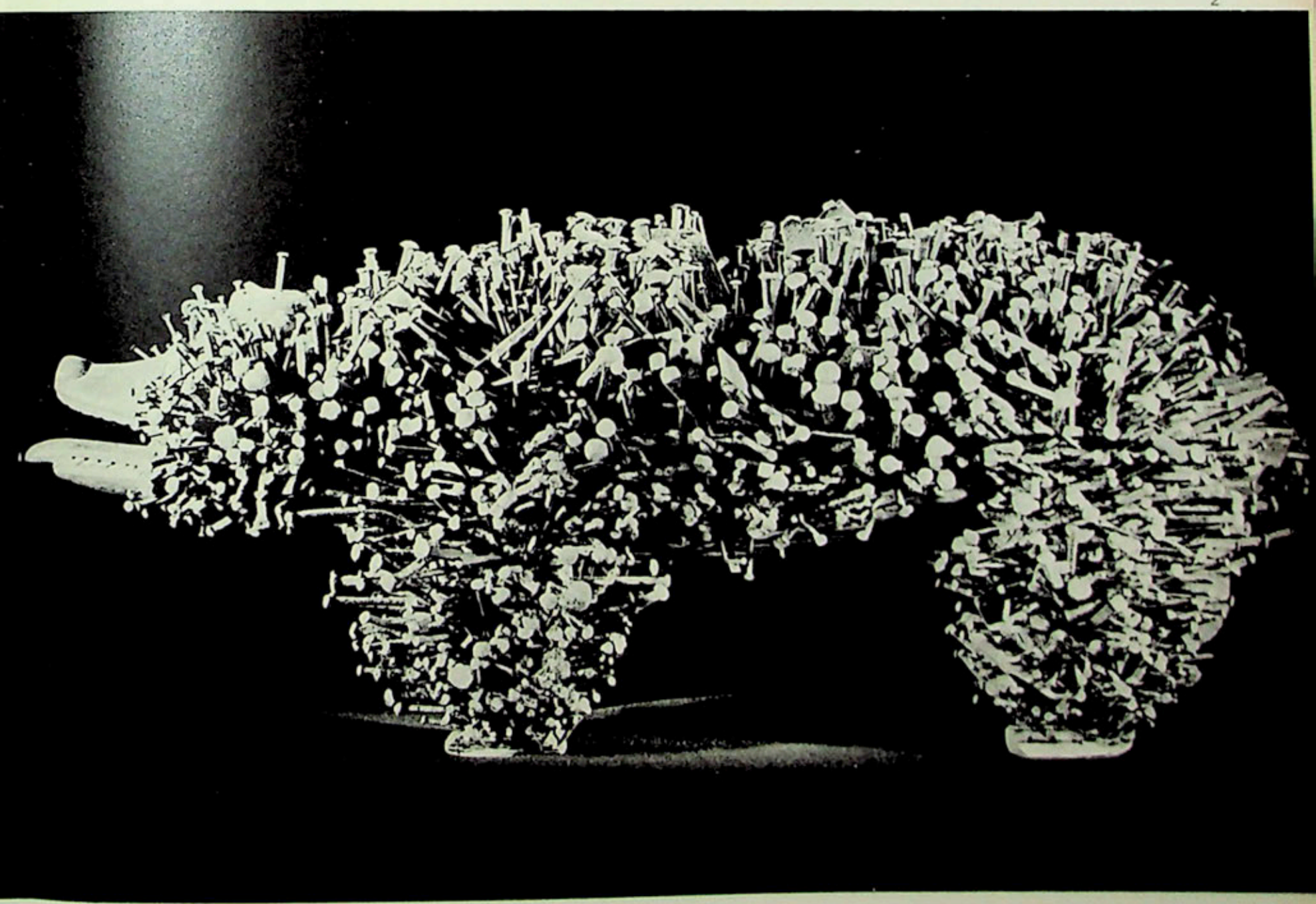
3 Bouclier des îles Salomon. Nacre et vannerie. Hauteur 84 cm. Ici figurent les deux tiers supérieurs. Musée de l'Homme, Paris



comme dans les sociétés encore existantes, se fait clandestinement et contourne avec soin les institutions officielles. Comment se mettre d'accord sur un goût, une échelle de valeurs, ou même la simple appréciation de l'authenticité, alors que l'expérience acquise au contact des objets n'est pas la même pour tout le monde? Les ouvrages les plus doctes sur l'Afrique ou l'Océanie comportent souvent des reproductions en pleine page d'objets douteux ou de qualité très médiocre qui font sourire marchands et collectionneurs avertis, lesquels ne vous cachent pas qu'ils seraient ruinés depuis longtemps s'ils pratiquaient leurs achats avec aussi peu de discernement que certains officiels. De son côté, la science ethnologique doit faire place, sinon, bien entendu, au faux, du moins à l'objet sans beauté comme au chef-d'œuvre. Mais peut-être cette tendance a-t-elle été poussée trop loin, puisque nous n'avons pas en France de musée des arts primitifs envisagés sous le seul angle de l'art. Le Musée de l'Homme est, en effet, comme son nom l'indique, un musée anthropologique, c'est-à-dire un musée où le critère de groupement des objets n'est pas la beauté, mais la connaissance des sociétés, où artisanat, art, techniques, vie quotidienne, témoignages des coutumes sont mis sur le même plan, dans les mêmes vitrines. A y bien réfléchir, c'est aussi peu admissible que si le Louvre et le Musée des Arts et Traditions populaires ne faisaient qu'un seul musée. Il est indubitable que notre goût change, mais que distinguer un musée consacré à l'art en tant que tel est un besoin permanent dans notre civilisation.

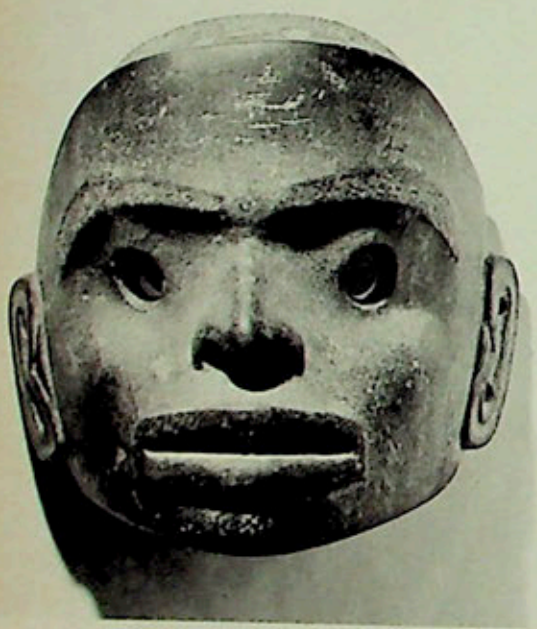
1 Dieu de la guerre (détail, tête).
Fon. Dahomey. Statue entièrement fabriquée à partir de ferrailles d'origine européenne.
Hauteur totale 165 cm.
Musée de l'Homme, Paris.
Gou, chez les Fon, est le dieu de la guerre, des métaux et de tous ceux qui utilisent le fer. Ses emblèmes sont figurés sur sa coiffure: un hameçon (le tonnerre), un poignard et une lance (attribut du soldat), un serpent (le dieu arc-en-ciel), un couteau, une houe (attribut du cultivateur et du forgeron).
Aujourd'hui, Gou est le dieu des chauffeurs et des mécaniciens.

2 Fétiche à clous. Chien magique en bois recouvert de lames en fer plat et de clous.
Longueur 88 cm. Congo, Loango.
Musée de l'Homme, Paris.
L'objet est considéré comme un réceptacle et comme un intermédiaire: le fer enfoncé dans l'objet doit frapper la personne ou la proie visée ou encore assurer au demandeur la réalisation d'un désir.



1

2



On a souvent objecté, à l'application d'un critère exclusivement esthétique, que la notion de chef-d'œuvre, de création artistique, ne vaudrait pas pour les arts primitifs. Le sculpteur africain, pré-colombien, n'aurait pas conscience de créer une œuvre belle, mais uniquement un objet magique, religieux, cérémoniel, produit selon des canons sociaux excluant toute invention personnelle. Nous connaissons bien ce raisonnement, qui a souvent été tenu à propos du moyen âge occidental. Or ne savons-nous pas que les deux comportements sont compatibles, qu'une œuvre peut être produite avant tout comme œuvre religieuse et cependant être en même temps jugée, goûtée de la même manière que par « l'amateur d'art » contemporain du type le plus courant? Comme cela s'est passé pour le moyen âge, on est peu à peu revenu dans l'étude des sociétés primitives, à l'idée d'artiste individuel, conscient de sa valeur, et reconnu pour tel. On cite des exemples, en Afrique, de déplacements de cinquante ou cent kilomètres effectués pour aller commander une statue à un sculpteur précis, pour des raisons qui n'ont rien de religieux ou de magique et dont l'ethnographie seule ne peut rendre compte.

Il était donc légitime d'exposer, à part, les « Chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme », (initiative due aux « Amis du Musée de l'Homme ») ou disons, pour être plus rigoureux, les œuvres d'art du Musée de l'Homme, ou encore les objets qui peuvent être considérés comme aspirant à la catégorie d'œuvres d'art. Quatre-vingt-douze « chefs-d'œuvre » en tout: le choix est sévère, on le voit, et pourtant certains le jugeront sans doute encore trop étendu. L'inégalité des sections est évidente: la section océanienne ne comporte que très peu d'œuvres de premier plan; l'Afrique est honorablement représentée; la section la plus riche — en quantité et en qualité — est la section précolombienne. Quelles que soient les divergences de jugement sur ce qui, dans cette sélection, est vraiment chef-d'œuvre et ne l'est pas, l'important est l'adoption du critère artistique, à l'exclusion de tout critère ethnographique ou même simplement didactique, puisque les pièces exposées sont groupées non par régions ou civilisations, mais — entreprise risquée mais significative — par affinités plastiques.

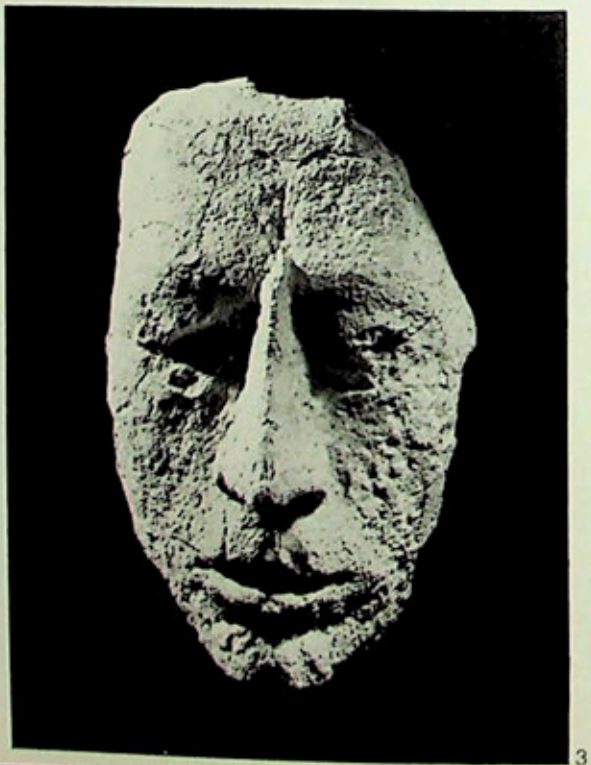
Méthode en l'occurrence justifiée, puisque la mise en contact des arts primitifs et de la sensibilité artistique du XX• siècle s'est faite principalement sur le plan des formes, indépendamment de connaissances exactes, et même à la faveur de connaissances inexactes. C'est une histoire vivante, où les découvertes purement concrètes de telle ou telle aire artistique (Suite p. 54)

1 Statue anthropomorphe. Andésite. Hauteur: 110 cm. Guatemala. Période préclassique tardive (300 av. J.C. - 250 ap. J.-C.)

2 Masque en roche dure. Colombie britannique. Hauteur 22 cm. Musée de l'Homme, Paris.

3 Tête Maya Ancien Empire. Palenque. Hauteur 25 cm. Musée de l'Homme, Paris.

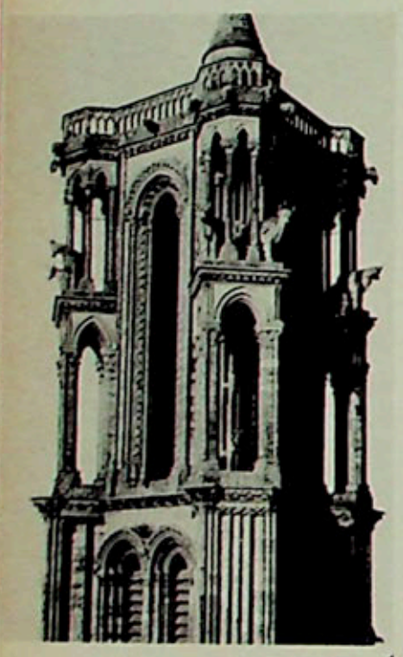
4 Reliquaire (détail). Hauteur totale 58 cm. Gabon. Bakota (Oudoumbo). Musée de l'Homme, Paris.



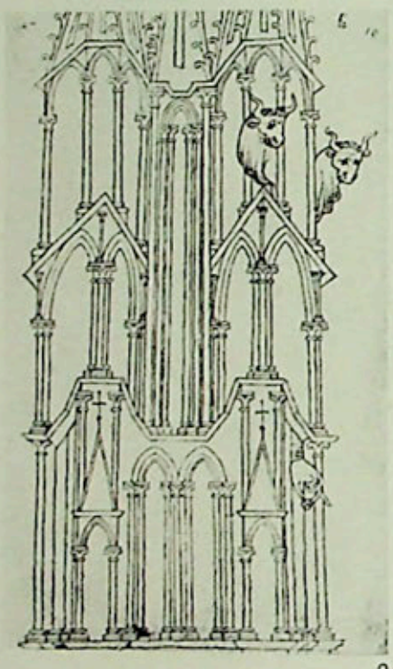
3

Villard de Honnecourt et son «carnet»

par Simone Schultz



1



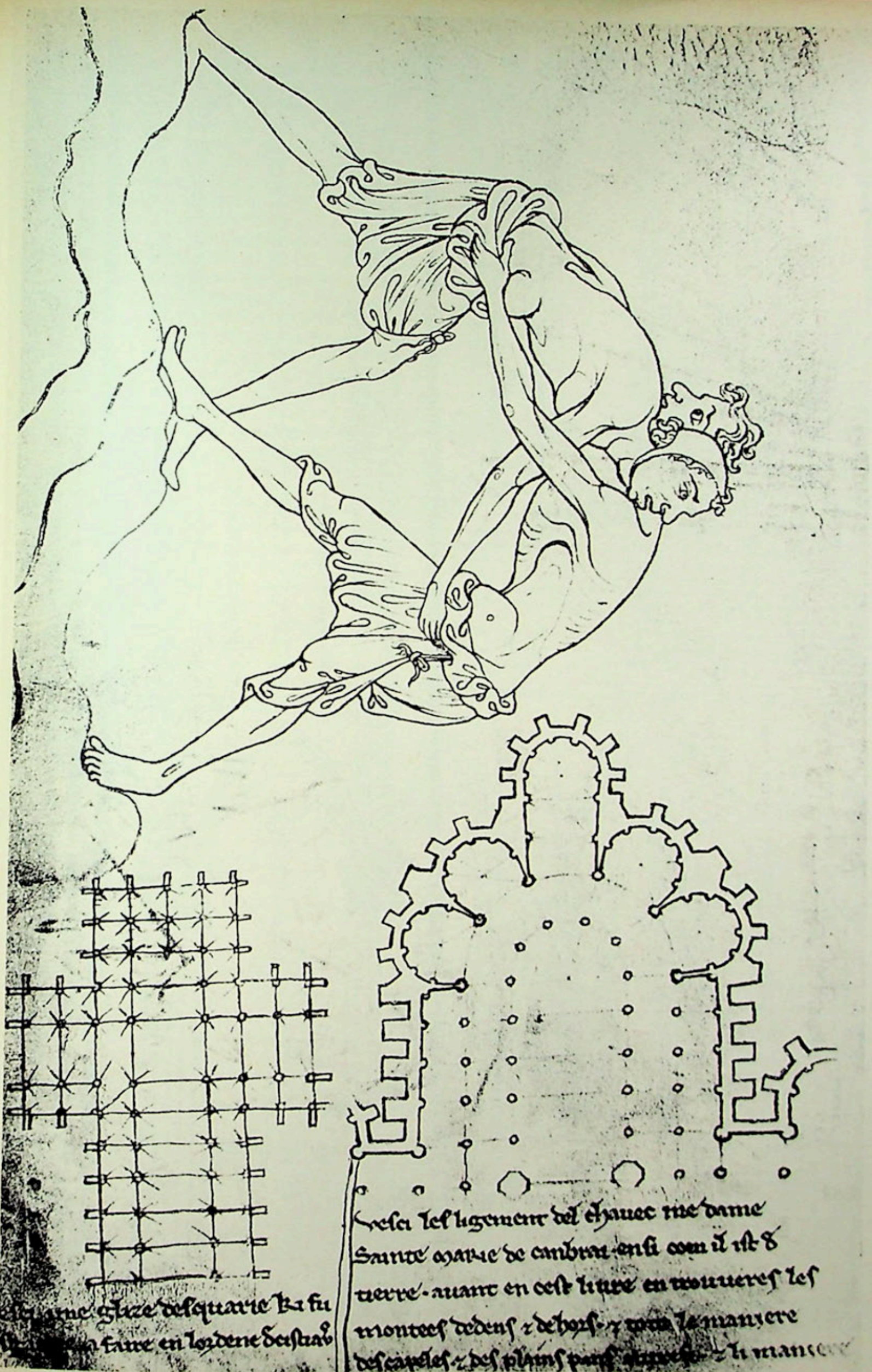
2

Les architectes des cathédrales du XIII[e] siècle sont pour nous des inconnus; on ne saura jamais qui étaient les constructeurs de Chartres. Sans doute, une inscription a transmis le nom de Robert de Luzarches, bâtisseur d'Amiens. Mais qui était-il? Quel fut son rôle, ses initiatives? Que savons-nous de sa vie, de sa formation, de ses idées? Parfois, des textes d'archives nous renseignent sur les salaires ou les «indemnités» des architectes du XIII[e] siècle; plus rarement, comme c'est le cas pour Pierre de Montreuil, architecte parisien de l'époque de saint Louis, il nous est possible, grâce à des textes relativement nombreux, d'avancer certaines attributions d'édifices (détruits ou existants), de retracer une carrière, de constater un renom. L'ingéniosité des archéologues s'applique à ces maigres renseignements pour restituer, par hypothèse motivée, l'«œuvre» de ces maîtres; mais il est hors de portée d'imaginer leur personnalité, quoiqu'ils aient doté l'Occident d'une des plus extraordinaires créations artistiques du passé. Très paradoxalement, l'architecte qui nous est le plus familier, que nous connaissons le mieux, est Villard de Honnecourt, qui a (peut-être!) contribué à la construction de la cathédrale de Cambrai aujourd'hui détruite. Par un hasard exceptionnel, on a conservé de lui un «carnet» de dessins et de notes, qui constitue le document le plus explicite sur l'art et le métier d'un architecte du XIII[e] siècle; ce carnet est connu des érudits depuis longtemps; il a été largement commenté depuis plus de cent ans; et pourtant chaque génération d'archéologues découvre dans ces petits feuillets de parchemin des renseignements nouveaux, qui éclairent l'histoire de l'art gothique.

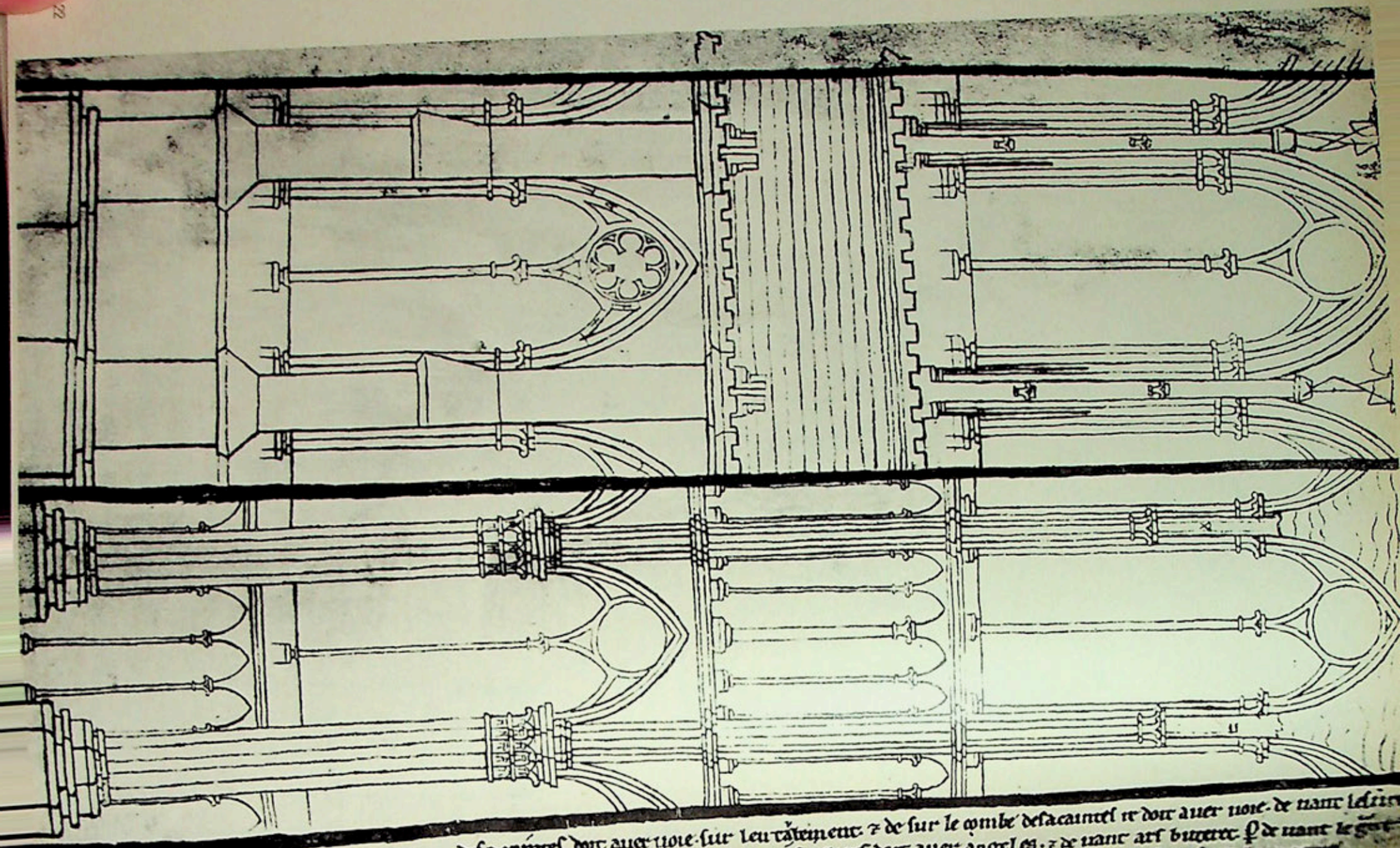
L'«album» de Villard de Honnecourt (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 19.093), se compose de 33 feuillets de parchemin, reliés en six cahiers et protégés par une reliure dont un des côtés se rabat sur l'autre. Cette reliure, bien que datant du XIII[e] siècle, est postérieure aux dessins qu'elle protège; à l'origine, ces feuillets volants devaient être placés dans une couverture quelconque. Si la première page nous livre le nom d'un auteur, un examen attentif des dessins et surtout des notices les accompagnant, tant au point de vue de la langue que de l'écriture elle-même, révèle trois mains différentes. Le premier auteur a bien exécuté la majeure partie des croquis composant le manuscrit, mais un second maître, auteur des constructions géométriques du folio 20 r° et v°, a ajouté des notices à certains dessins, tandis qu'un troisième scribe a titré quelques dessins et complété le manuscrit d'une description des coupes de la nef de Reims, de recettes de crème à épiler et de

1-2 Tour de la cathédrale de Laon. A droite, le dessin de Villard de Honnecourt.

3 Figures de lutteurs (folio 4 v°), probablement inspirés à Villard de Honnecourt par une sculpture de la Maison Canoniale de Chartres. Au-dessous à droite, plan du chevet de la cathédrale de Cambrai.



esca lesl ligement del eſglise nre dame
Saincte ayarie de cambray enſi com il eſt &
trouue en ceſt liure en trouuereſ les
monteeſ dedens & dehorſ & pour le maniere
des carreles & des plains parſ [illegible] & la maniere



…rendez bien a cel monnel de uaunt le couercz del acamnel dort auer uoie sur leur tãlement. 7 de sur le ẽmbe del acamnel ir dort auer uoie. de uaunt le…
…nel ſa aume uos uerz en le purcraiture de uaut uos. 7 sur le mos de uos pliers dant auer angeles. 7 de uaunt ars buterez. ſ de uaunt le g…
…nel de sur le rangement bien ſeurtaler pur peril de fu. 7 en le pinacle del noef ert leure ecrit.

composition céramique. Toutes ces additions ont été faites au XIII[e] siècle. Le manuscrit a ensuite connu des vicissitudes: aux XIV[e] et XV[e] siècles, des retouches grossières furent faites aux dessins; chose plus grave, un tiers du volume a été perdu.

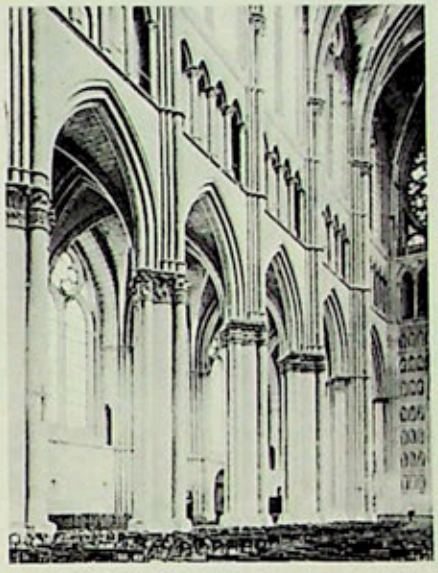
Malgré ces modifications, il reste que le recueil a été conçu et pour la plus grande partie exécuté par Villard, originaire de Honnecourt, ainsi que le désigne le premier feuillet. C'est à la fois sur cette indication et sur le contenu même du livre que l'on a essayé de fonder la vie et l'œuvre de son auteur. C'est un Picard, ainsi que l'atteste le patois dont il se sert pour rédiger ses notices; il est originaire du Cambraisis, le village de Honnecourt-sur-l'Escaut étant proche de Cambrai et de Vaucelles. La date de sa naissance est inconnue; pour certains auteurs, elle se situerait aux environs de 1195, mais il semble qu'il faille l'avancer de quelques années. En ce qui concerne sa formation première, l'on ne peut que formuler des hypothèses; il a peut-être appris à lire, écrire et dessiner à l'abbaye clunisienne de Honnecourt, dont l'église romane devait être terminée lorsqu'il était enfant. Peut-être a-t-il fait son apprentissage sur le chantier, tout proche, de l'abbaye cistercienne de Vaucelles, chantier ouvert en 1190; en tout cas il est certain qu'il s'est formé dans la France du Nord. Le style « antiquisant » de ses dessins est bien celui de la peinture et de la sculpture de ces régions durant le premier quart du XIII[e] siècle: ses croquis rappellent par l'élégance des figures aux proportions élancées, et par le traitement minutieux des plis des vêtements, le dessin classique et précieux des vitraux et des miniatures du Laonnais et du Soissonnais.

Villard de Honnecourt a beaucoup voyagé; il le dit lui-même, ses relevés d'architecture et ses croquis de sculpture en sont la preuve. Ses pérégrinations l'ont conduit à Laon, où il a dessiné la « plus belle tour qu'il ait jamais vue »; à Reims, où il a relevé plusieurs parties de la cathédrale; à Chartres, où il a exécuté le dessin de la rose occidentale et de diverses sculptures; à Lausanne, où la rose a également retenu son attention. De plus il fut « mandé en la terre de Hongrie » où il « demeura maints jours ». De ce lointain pays, où pour un

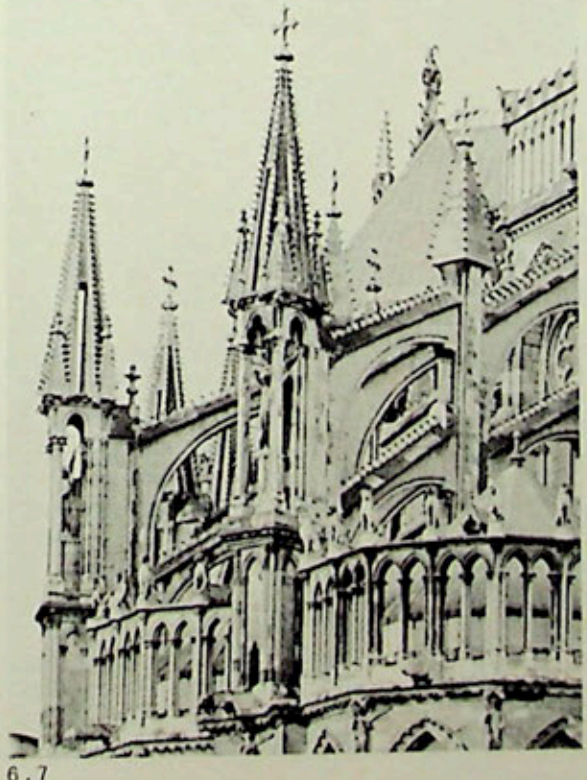
4 Travées de nef de la cathédrale de Reims, d'après Villard de Honnecourt.

5 Nef de la cathédrale de Reims.

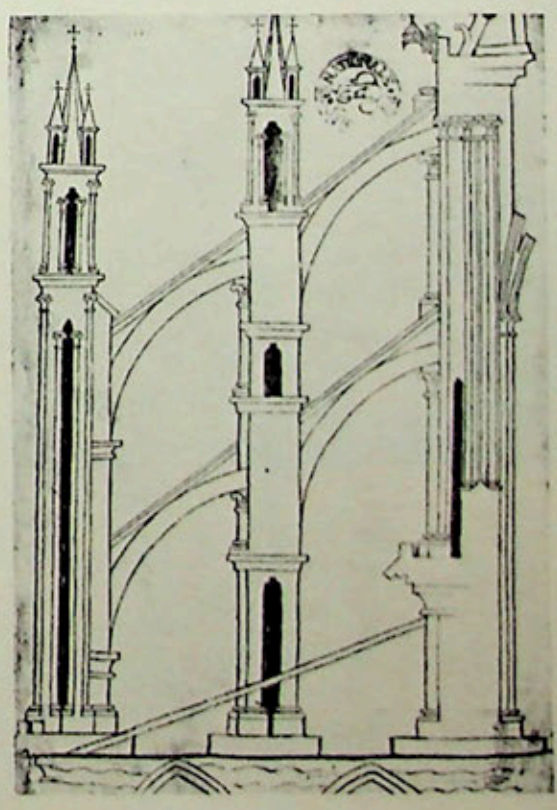
6-7 Arcs-boutants de la cathédrale de Reims. A droite, dessin de Villard de Honnecourt (folio 32 v[o]).

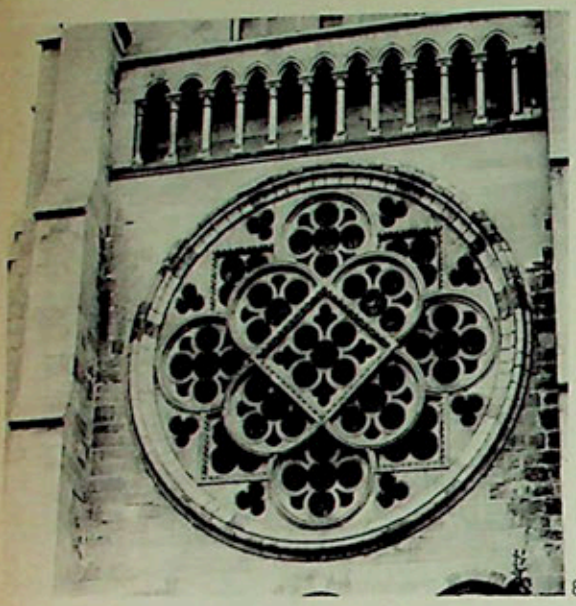


5

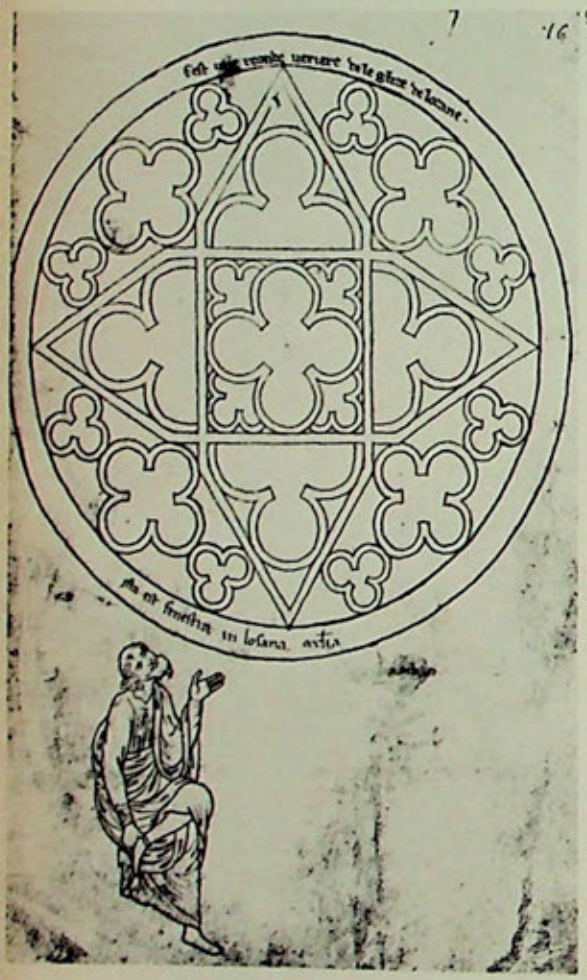


6.7





8



9

8-9 Cathédrale de Lausanne: rose du croisillon sud. Au-dessous, dessin de l'album de Villard de Honnecourt.

10 Figure d'un lion, au folio 24 v° du « carnet » de Villard de Honnecourt, d'après une gargouille de la cathédrale de Chartres.

11-12 Chapelles rayonnantes de Reims, dessinées par Villard de Honnecourt.
11: vue extérieure. 12: vue intérieure.

architecte français il n'y avait rien à apprendre, il ne rapport qu'un dessin de pavement. Du fait que ces croquis furent exécutés sur des « feuilles volantes », l'on ne peut savoir dan quel ordre Villard a accompli ses voyages. Certaines date peuvent pourtant être précisées, celles de ses séjours Cambrai, à Chartres, à Lausanne. Il a été à Cambrai tout a début des travaux de la cathédrale, ainsi que la légende accom pagnant le plan de l'édifice l'indique: « voici le plan du cheve de Madame Sainte Marie de Cambrai, tel qu'il sort de terre Plus avant dans ce livre, vous en trouverez les élévations d dedans et du dehors, ainsi que toutes les dispositions de chapelles et des murailles, et la forme des arcs-boutants » ce chantier a été ouvert en 1227; selon l'historien d'ar R. Branner, il le fut même dès 1220.

Aux environs de 1230 Villard a été à Chartres, où il a dessiné la rose occidentale, terminée avant 1220, ainsi qu'un certain nombre de sculptures de l'atelier « antiquisant » rémois du portail sud « des Confesseurs », qui a œuvré peu avant 1230. A Lausanne, Villard a relevé la rose du croisillon sud, qui selon les dernières études de M^lle^ Beer, aurait été exécutée peu après 1235.

Si ces dates peuvent être tenues pour établies, celle du passage à Reims reste discutée. Les contestations portent sur plusieurs dessins de la cathédrale, notamment celui d'une chapelle rayonnante, dont Villard a représenté une vue intérieure et une vue extérieure. L'intérieur, dessiné en perspective, mais sans la voûte, est un des relevés les plus fidèles de tout l'« album »; l'on peut cependant noter quelques défauts dans le dessin des bases et des colonnes de l'arcature inférieure. En considérant l'exactitude générale du relevé et le texte l'accompagnant et indiquant que les chapelles ont été dessinées « ensi come eles sunt », M. Hans Reinhardt estime que Villard en aurait fait le dessin avant le voûtement, c'est-à-dire avant 1220, la chapelle axiale ayant été terminée peu avant les autres, en 1221. Mais on peut également expliquer l'absence de voûte par le fait qu'au XIII^e^ siècle, les connaissances de géométrie ne permettaient pas la représentation d'une voûte en perspective. D'ailleurs celle-ci n'est-elle pas suggérée par les lignes ondulées dans les écoinçons entre les fenêtres — Villard a adopté ce même principe pour figurer la voûte du chœur sur son croquis d'arc-boutant — et par l'amorce des nervures au-dessus des impostes? Dans ce cas Villard aurait dessiné la chapelle après achèvement, ce qui reculerait son voyage à Reims de quelques années.

Le dessin de l'extérieur des chapelles suscite également des controverses. Si, ainsi qu'il le dit, Villard est venu à Reims pour y étudier l'édifice en vue de la continuation des travaux de Cambrai — « de cette manière doivent être les chapelles de Cambrai, si on les construit » — son dessin pourrait déjà être une adaptation de la réalité. Les inexactitudes du dessin peuvent également s'expliquer par le fait que des transformations furent opérées au chevet de Reims, à partir de la corniche. vers 1240. Villard aurait relevé le premier état de ces chapelles, ce qui placerait son voyage à Reims entre 1225 et 1240.

Il est possible de discuter aussi le témoignage des dessins de la coupe du mur de la cathédrale et du profil de l'arc-boutant à double volée et à double batterie du folio 32 v°. De nombreuses différences, qui ne peuvent pas venir du simple défaut d'observation, distinguent ses croquis des formes que l'on relève actuellement à la cathédrale de Reims. Altérations délibérées, « adaptations » en vue d'un projet personnel? Ou bien documents reproduisant un projet modifié par la suite, car on sait que les arcs-boutants de Reims ont reçu, après 1235/1236 environ, une forme différente de celle qui a été prévue? L'élévation dessinée de la travée de l'église est aussi

très différente de la travée réalisée. Il serait ainsi plausible de supposer que Villard a connu les « projets » de Reims antérieurement à leur réalisation, quelque temps avant 1235.

On ne peut qu'admirer l'ingéniosité toujours renouvelée des archéologues, utilisant ce « carnet » pour discuter de l'histoire de la cathédrale de Reims, ou pour interpréter les particularités du « dessin d'architecte » au XIII[e] siècle, ou encore, pour modifier les itinéraires des voyages de Villard de Honnecourt. Récemment, M. Branner a comparé le dessin d'une stalle de l'« album » aux tracés contenus en palimpseste dans un manuscrit du milieu du XIII[e] siècle des Archives municipales de Reims (ms. G 661), en proposant de situer le voyage de Villard à Reims vers 1240 seulement... Mais ce rapprochement peut être contesté.

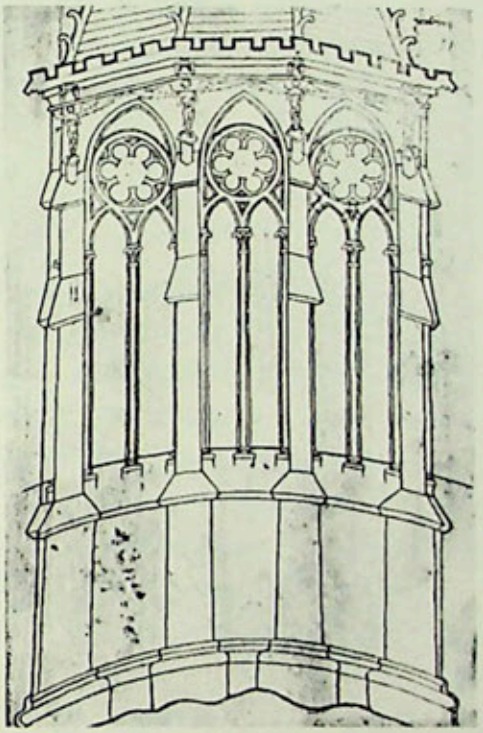
Quoi qu'il en soit, le problème est loin d'être résolu. On peut affirmer (ou nier) que Villard ait été à Reims avant 1220, ou qu'il y ait été après 1235 seulement, ou encore qu'il ait séjourné deux fois à Reims. Mais ne serait-il pas plus logique de supposer que, employé sur les chantiers voisins, il allait souvent à Reims se tenant « au courant » des réalisations et des projets? De toute manière, c'est aux tendances artistiques de 1220 à 1240 qu'il appartient.

En effet, quels sont les édifices qui ont retenu l'attention de notre architecte? A part la cathédrale de Reims, il a dessiné les roses de Chartres et de Lausanne, une tour de la cathédrale de Laon. De plus son « album » comporte un certain nombre de plans d'églises, complets ou partiels, dont ceux de Cambrai, Meaux et Vaucelles. Quant au plan, qui selon la légende écrite par le « maître 2 », a été inventé par Villard et par Pierre de Corbie, et qui représente un chevet avec double déambulatoire et chapelles rayonnantes, rectangulaires et semi-circulaires, il rappelle des dispositions d'églises romanes comme Saint-Lucien de Beauvais et Notre-Dame-du-Mont; l'église de Vaucelles présentait également cette disposition. Le voûtement des chapelles rondes et des travées du déambulatoire leur correspondant est identique à celui de la cathédrale de Senlis. Tout cela tient à l'architecture du Nord de la France des années 1200-1240; les roses de Lausanne et de Chartres s'y rattachent également. Notre architecte semble bien ignorer l'art novateur parisien qui apparaît vers 1235, ainsi que les nouveautés amiénoises. C'est donc un homme d'une région donnée et d'une époque bien définie.

Pouvons-nous l'atteindre dans sa personnalité d'architecte? Il ne semble pas. Aucune construction n'a pu lui être attribuée avec certitude. Certains indices portent à croire qu'il aurait pu prendre part à l'érection de la collégiale de Saint-Quentin. Quelques détails du dessin du chœur de la cathédrale rémoise par Villard, comme le motif des anges placés sur l'amortissement des arcs-boutants, se retrouvent dans le grandiose édifice du Vermandois. Sur un mur du chœur de Saint-Quentin est gravé le dessin de la rose de Chartres, proche du dessin de Villard, et la mosaïque de cet édifice est analogue au pavement dessiné par notre architecte. Mais ces indices ne remplacent pas une preuve historique, et ne la constituent pas.

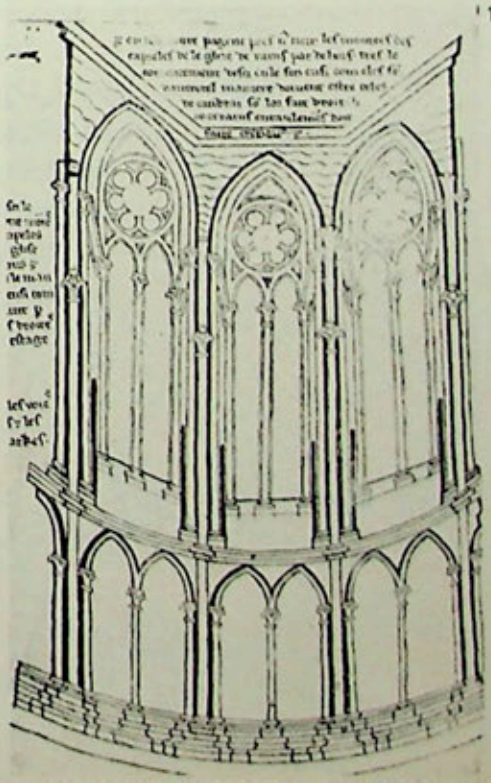
Pour plusieurs historiens, il aurait édifié la cathédrale de Cambrai, ou du moins il en aurait donné les plans. Cependant l'étude de ce monument disparu, connu par un dessin de van der Meulen et par le plan-relief de Berlin (détruit en 1945) est quasi impossible. Une dernière remarque s'impose: si le plan de cette cathédrale se trouve être le plus précis de l'« album », il semble que Villard n'en ait exécuté aucun croquis d'élévation. Doit-on penser avec M. Reinhardt, que Villard, en prenant les relevés de la cathédrale de Reims, les aurait tout de suite adaptés et transformés en vue de la construction de Cambrai? Cela est possible, mais invérifiable.

10



11

12



Se ū uoleis faire
·i· eskeukaile de mais
uois ſereis auſi come
une pume de keuure
de ·ij· moales clorete.
Par dedens le pume de
auoir. ſi· aereles de
cuiſ des aereles a
z enſ enmi lu dorr
te a ·ij· roeillons. li
del droit
pozte laut
li letre le ū
le poes quel part q ū uoleis la
puet estre a
com il tiegn
entre ſes
nes ara-
tār cō fuis pui ſt durer
en cest eg
eg na pl

keuure dorr
keuure. ſas
·ij· roeillons
estre une paele
roellō doiuent estre engier en tel maniere. q li
pliere ni lu demeurt a
Car luuns des roeillons
z se ū le fateis a dioit li
deuze z la pozcreture.
li fuis ne les pandera.

Cis engiens z tous auel q. hdiement
graut meſſe car ia tār
cest engieng
mauns fiondes

ſcu une cantepleure cō
puet faire en ·i· henap
tel maniere. q enſ enmi le
henap dorr auoir une roe
z enſ enmi lu dele toure
dorr auoir ·i· behot. q tiegne
enſ el fons del henap. mais q li
behos ſorr auſi lons cō li henas
z pfons. z enſ en le toere dorr a
uoir ·iij· trauecons p fontre le fon
del henap. li q li uuns del henap puiſt
aler al behot. z p de ſeur le toere dorr ayer
·i· ortiel q dorr tenir ſo biec li bas q quant li henas ſerr plais quil boiue. a dont ſen dorr
li uuns p mi le behot z p mi le piet del henap q z dobles. z ſenten des bien q le
dorr estre crue.

Villard ne nous apprend rien, il indique seulement, en dessinant le plan de la cathédrale de Cambrai, « qu'elle sort de terre ».

L'activité de Villard en tant qu'architecte ne peut donc être précisée. Son « album » d'ailleurs ne semble pas être un recueil de projets ou de notes prises en fonction d'un travail déterminé, mais il a bien plus le caractère d'un cahier de notes personnelles. L'ouvrage a ensuite passé dans d'autres mains, deux de ses propriétaires l'ont complété; il est fort probable que ce n'est que plus tard que ce manuscrit a pu devenir un « livre d'instruction pour les architectes », le plus ancien « cahier de modèles » qui nous soit parvenu.

De plus il soulève un problème important, celui de l'origine du dessin d'architecture. L'on a généralement expliqué les différences entre les croquis de Villard et la réalité par le fait qu'il aurait souvent travaillé d'après des plans. Or, selon les dernières études de M. Branner, le plan, tel que nous le concevons aujourd'hui, n'apparaîtrait qu'aux environs de 1250, le « palimpseste de Reims » en serait un des premiers exemples. Avant cette date, l'architecte pensait son plan, le dessinait au sol; l'édifice s'élevait sous sa direction sans l'usage de coupes précises. On faisait, il est vrai, à partir du deuxième quart du XIII[e] siècle, des épures sur le mur ou sur le dallage, ainsi qu'en témoignent certains monuments. Mais ce n'était pas la règle et les plus anciens plans sur parchemin sont plus récents. Les dessins d'architecture de Villard ne doivent pas être considérés en tant que relevés précis, mais en tant que notations approximatives des méthodes constructives. Il faut aussi remarquer que ces plans ne sont pas dessinés à main levée, mais construits à l'aide de la règle et du compas. Le plan de la tour de Laon, par exemple, est entièrement exécuté à l'aide de carrés imbriqués les uns dans les autres.

La géométrie a également été appliquée par Villard de Honnecourt à la « portraiture », c'est-à-dire aux croquis de figures et de scènes. Pour ces dessins, Villard emploie deux manières: tantôt des lignes droites représentent le corps et les membres, tantôt des triangles et des carrés forment le corps, sur lequel les membres viennent s'attacher. Ces compositions réalisées à l'aide des formes géométriques ne présentent aucune relation avec la structure organique des corps. Les schémas sont abstraits, la géométrie étant, selon l'observation de Viollet-le-Duc, « le générateur des mouvements du corps humain, des animaux; elle sert à établir certaines proportions relatives des figures »; mais ce n'est pas un canon de proportions, tel que nous l'entendons de nos jours, et tel qu'il a existé dans l'Antiquité et même dans l'art byzantin. Alors que dans l'Antiquité, la schématisation prenait pour base les mesures du corps humain, et que les « canons » en résultant avaient une valeur organique, chez Villard de Honnecourt la figure géométrique est à la base du schéma, et c'est le corps qui doit s'adapter à elle. Dans un cas, celui de la tête du Christ du folio 19 v°, Villard a adopté un procédé de schéma proche de l'art byzantin.

Cette schématisation non modulaire a incité Focillon à penser que Villard de Honnecourt était tributaire d'un art du passé. Ses figures, avec de longs corps et de petites têtes rappelleraient les œuvres romanes. Mais cette ressemblance est fortuite, Villard n'a pas dessiné de sculptures romanes; le schématisme roman s'inspire de principes différents. Si l'on examine les dessins de sculptures de Villard de Honnecourt, on constate que ce sont des œuvres dépendant des ateliers du Nord de la France des années 1210-1230, de la région entre Laon et Reims, qui ont surtout retenu son attention. Le style antiquisant rémois des années 1210-1220 se retrouve dans le charmant dessin de la Vierge à l'Enfant, où celui-ci se tourne légèrement pour donner sa bénédiction.

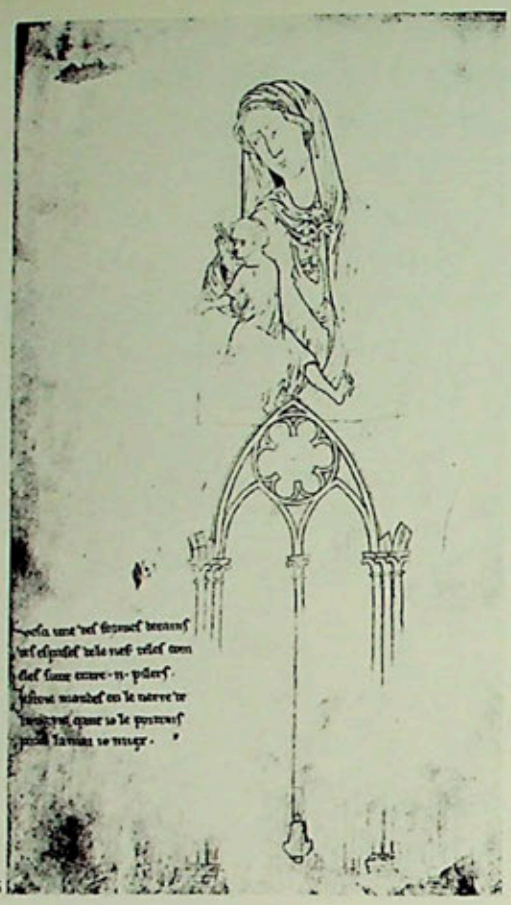
14

15

13 Au bas du folio 9 r° de son « carnet », Joueurs de dés, inspirés à Villard de Honnecourt par une sculpture de la Maison Canoniale de Chartres.

14 Porche sud de la cathédrale de Chartres: l'Orgueil.

15 L'Orgueil. Dessin de Villard de Honnecourt d'après le porche de Chartres.



16

17

Villard de Honnecourt a également dessiné un certain nombre de sculptures de l'atelier « rémois » pour la façade sud de Chartres, ainsi l'Orgueil, qui correspond exactement à son prototype, où l'on retrouve la même chute de cheval, la même envolée de la draperie. Il n'en est pas de même pour son pendant l'Humilité, qui par son attitude générale rappelle certaines Vertus chartraines, mais n'en est toutefois qu'une copie peu fidèle ou arrangée. Parmi les autres dessins de sculptures chartraines, il en est une également fidèle à son original, celle du lion du folio 24 v°, qui a pour prototype une gargouille, quoi qu'en dise l'auteur, qui affirme l'avoir « dessiné sur le vif ». Le corps arrondi du félin et sa face quasi humaine se retrouvent sur la sculpture chartraine.

C'est aussi à Chartres que Villard a sans doute dessiné les joueurs de dés du folio 9 r°, ainsi que les lutteurs du folio 14 v°. Si plusieurs prototypes sont possibles pour les joueurs de dés — vitrail de l'Enfant Prodigue, vitrail d'une fenêtre haute du chœur offert par Colinus, tympan de la maison canoniale de Chartres — aucun ne correspond exactement au croquis de Villard. Il semblerait que les lutteurs soient une copie, un peu libre il est vrai, du thème figurant sur l'un des tympans de la maison canoniale de Chartres. On y retrouve la même pose des personnages, les mêmes gestes des bras; le vêtement seul diffère.

On pourrait citer encore de nombreux dessins de ce style « antiquisant », mais il est impossible de savoir quel en a été le modèle. Parmi eux, mentionnons les douze apôtres assis et tenant des phylactères du folio I v°, qui reflètent les débuts de ce style et qui semblent être des figures de voussures, telles celles de Saint-Etienne de Corbie, de Saint-Yved de Braine, ou du portail nord de Chartres.

Comme en architecture, l'activité de Villard en tant que sculpteur est hypothétique. Villard n'en souffle mot, et il semble bien que tous ses dessins soient également à considérer en tant que notes personnelles, et non en tant que projets de sculptures à faire. Villard n'aurait donc pas été sculpteur; seul Schlag proposa, avec beaucoup de prudence, de lui attribuer les statues de saint Laumer et de saint Avit du portail sud de Chartres.

Ni grand architecte, ni grand sculpteur sans doute, Villard de Honnecourt est pourtant, de nos jours, célèbre, plus connu qu'un Robert de Luzarches qui bâtit la cathédrale d'Amiens, ou un Jean de Chelles, qui construisit le transept de Notre-Dame de Paris. Et c'est justice, car il est un « témoin » admirablement explicite de l'art de son temps. Sans ce « carnet », nous ignorerions comment, vers 1220 ou 1240, on dessinait les plans, les élévations d'architecture, comment on concevait le dessin des sculptures, comment on spéculait sur la méthode de tracer des figures et des compositions. Villard note pendant ses voyages ce qui le frappe ou ce qui lui plaît — un édifice, une « sépulture de Sarazin » (qui est une stèle antique), un lutrin automatique en forme d'aigle qui hoche la tête... — Cet « album » n'est pas un traité, ni même un recueil de recettes pratiques; mais c'est à lui que nous devons l'essentiel de nos connaissances sur la « condition intellectuelle » d'un architecte du XIII[e] siècle.

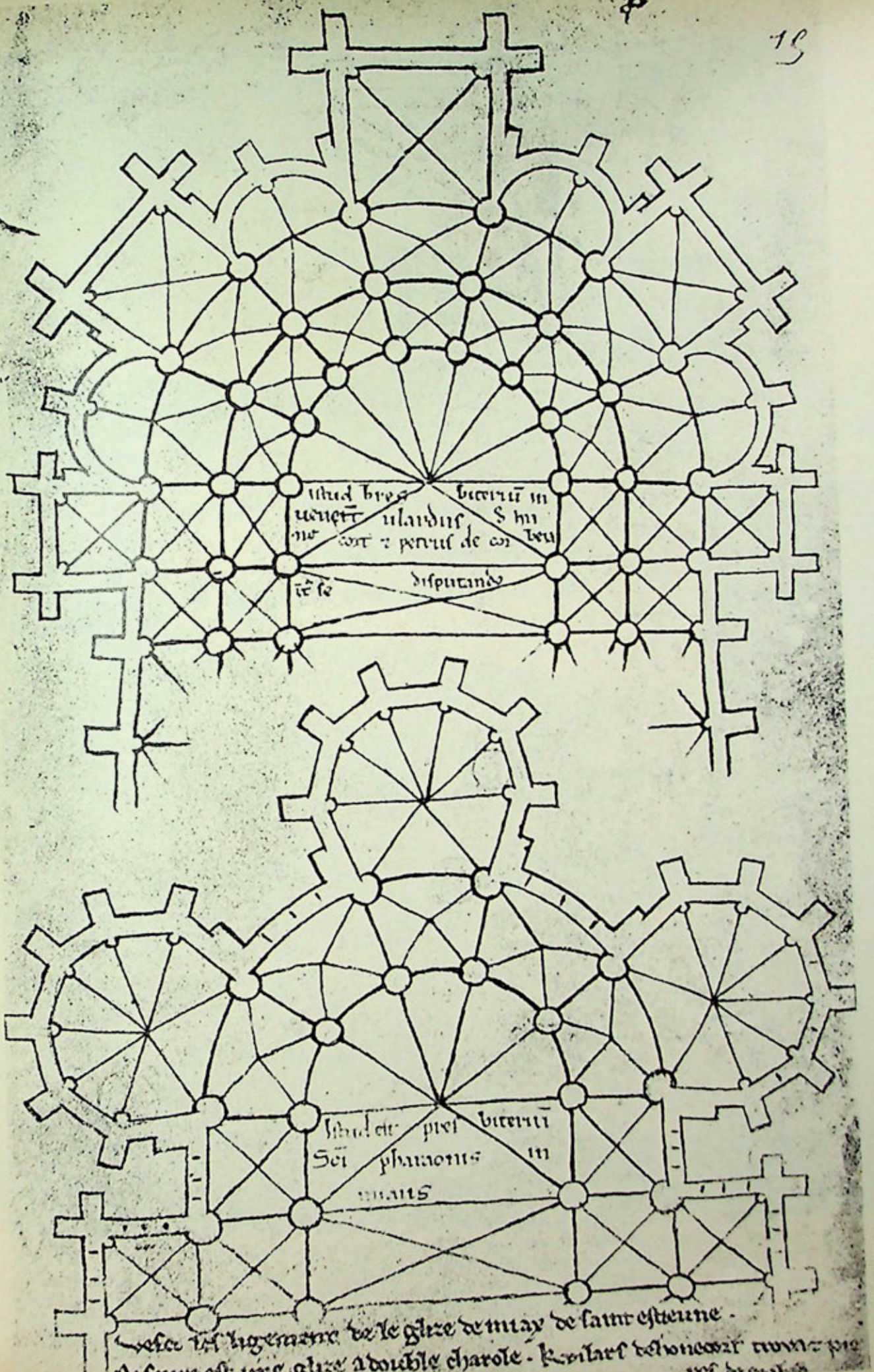
Si vous voulez en savoir davantage, consultez :

Hans R. Hahnloser, «Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms fr. 19.093 der Pariser Nationalbibliothek», 1935, qui est la meilleure publication actuellement utilisable. Des récentes controverses, on retiendra surtout: H. Reinhardt, « La cathédrale de Reims, son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux », et R. Branner, « Villard de Honnecourt, Reims and the origin of Gothic architectural drawing », Gazette des Beaux-Arts, mars 1963.

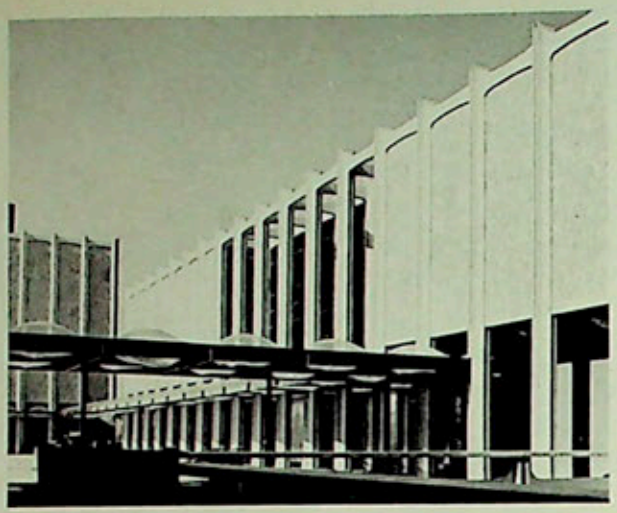
16 Vierge à l'Enfant, par Villard de Honnecourt.

17 Voûtes du déambulatoire de Senlis.

18 Plan d'église élaboré par Villard de Honnecourt et Pierre de Corbie dans l'album de Villard de Honnecourt.



Veser les ligeresse de le glize de may de saint estienne -
De seure est une glize a double charole - Et ilz est tout pre



Les nouvelles installations et les collections du Los Angeles County Museum

par Rosamond Bernier

En Californie, la nature qui baigne toute chose dans la lumière du soleil, fait naître à profusion des fleurs et des fruits magnifiques. Mais la nature n'est pas seule généreuse. Les citoyens de Los Angeles ont inauguré, il y a quelques mois, un superbe bâtiment construit à l'aide de fonds privés et destiné à leur orchestre symphonique. Ce mois-ci, marquera l'achèvement d'une autre grande entreprise municipale: l'ouverture des nouveaux locaux du Los Angeles County Museum dont l'inauguration aura lieu le 31 mars. Le terrain a été donné par le Conseil Municipal, qui assure également l'entretien du Musée et le salaire du personnel, mais les 11 500 000 dollars (56 350 000 francs 1965) de la construction et de l'aménagement sont dus entièrement à des contributions particulières. Très peu d'années séparent la première campagne lancée auprès des amis du Musée et l'inauguration du nouvel édifice.

Comme il fallait s'y attendre dans une ville aussi dynamique, les amateurs d'art de Los Angeles et Richard F. Brown, le directeur du Musée, ont vu grand. Ils ont décidé la construction du plus important musée édifié aux Etats-Unis depuis la National Gallery de Washington en 1941. Celui-ci comprend trois pavillons groupés autour d'une esplanade de 183 mètres de long et d'un miroir d'eau. Les architectes, William L. Pereira et ses associés, ont mis en œuvre toutes les resources de la muséographie moderne, spécialement en ce qui concerne l'éclairage. La lumière du jour, sur la qualité de laquelle on peut toujours compter en Californie, pénètre largement dans les galeries, mais, lorsque cela est nécessaire, le plafond diffuse un éclairage reproduisant la lumière naturelle et des appareils fluorescents incorporés au plafond peuvent être orientés sur chacune des pièces exposées. Les équipements techniques sont remarquables. Un immense quai de chargement capable d'accueillir toute une flotte de camions énormes, est aménagé sous l'esplanade et communique avec les trois bâtiments. Les centres de contrôle de l'air conditionné, de la température, de l'hygrométrie, les appareils de détection du feu et des fumées, dignes de James Bond, fonctionnent électroniquement. Un circuit fermé de télévision permet la surveillance constante des bâtiments et de leurs abords.

Page ci-contre, en haut et ci-dessous

Les nouveaux bâtiments du Los Angeles County Museum, au centre de la ville, viennent d'être inaugurés. Ils ont été réalisés par William L. Pereira et ses associés, avec la collaboration de James H. Langenheim, architecte d'exécution. L'ensemble comprend trois pavillons, autour d'une esplanade surélevée et d'un plan d'eau. Une colonnade de piliers de béton entoure chacun des pavillons, dont les façades sont en marbre cipolin. Les passages couverts entre les pavillons sont constitués par des coupoles de plastique translucide sur des structures d'aluminium. Le pavillon principal abrite les collections permanentes. Le second sera réservé aux expositions temporaires. Le troisième enfin comprend un auditorium, une cafeteria et des services éducatifs avec une bibliothèque spécialisée.

Page ci-contre, en bas

L'une des galeries du pavillon abritant les collections permanentes. Les cloisons mobiles permettent de varier la disposition des espaces. Chacune des œuvres exposées reçoit son propre éclairage grâce à des projecteurs fluorescents incorporés au plafond (quatre éléments peuvent être orientés sur un même objet).

◀ Quentin Matsys: « La Vierge en adoration. » Huile sur toile. 65x33,8 cm. Ce tableau a été acheté il y a quelques années, lorsque le Musée faisait encore partie du Musée d'Histoire, de Science et d'Art de la ville. Installé maintenant dans ses nouveaux locaux, et possédant déjà d'importantes collections, le nouveau musée continuera de les étendre à tous les domaines de l'histoire de l'art.

Masolino da Panicale: « L'Annonciation. » A gauche, l'Archange Gabriel. A droite, la Vierge. Or et détrempe sur bois. 31,8x24,8 cm. Ces précieux panneaux ont été acquis grâce à la Norton Simon Foundation, créée par l'amateur d'art californien dont les propres collections sont parmi les plus importantes des Etats-Unis.

Page ci-contre:
Sir Thomas Lawrence: « Portrait d'Arthur Atherly à Eton » Huile sur toile. 126,2x100,7 cm. Ce portrait romantique montre un jeune homme devant un paysage où apparaît, dans le lointain, le collège d'Eton.

Le pavillon principal, l'Ahmanson Gallery, abrite les collections permanentes, — qui couvrent des domaines très divers, — dans des galeries entourant un hall central à quatre niveaux, dont la hauteur totale est de 26 mètres. Les objets sont groupés par époques et par pays: au premier niveau, l'Egypte, la Grèce, Rome, le Moyen Age, l'Art gothique, l'Extrême Orient, le Proche Orient et l'Inde. Le second niveau mène les visiteurs de la Renaissance au XVIII[e] siècle. Les peintures et les sculptures des XIX[e] et XX[e] siècles sont au-dessus. Le dernier étage enfin, est réservé aux Arts Décoratifs, aux gravures, dessins, textiles et costumes.
Jusqu'en 1940, la collection de peinture était peu importante. Mais en très peu de temps, les donations des particuliers, en œuvres d'art ou en argent, ont fait entrer au Musée des tableaux de maîtres anciens, comme Holbein, Petrus Christus, P. de Hooch, Ter Borch, Goya. Les collections du XIX[e] et du XX[e] siècles sont riches en maîtres français, Degas, Lautrec, Vuillard, Marquet, Derain, Matisse, Braque, Rouault notamment, sans parler des artistes dont nous reproduisons les œuvres. L'un des mécènes les plus généreux fut William Randolph Hearst,

Antoine Le Nain: « Trois jeunes musiciens. » Huile sur bois. 27,4x34,4 cm.

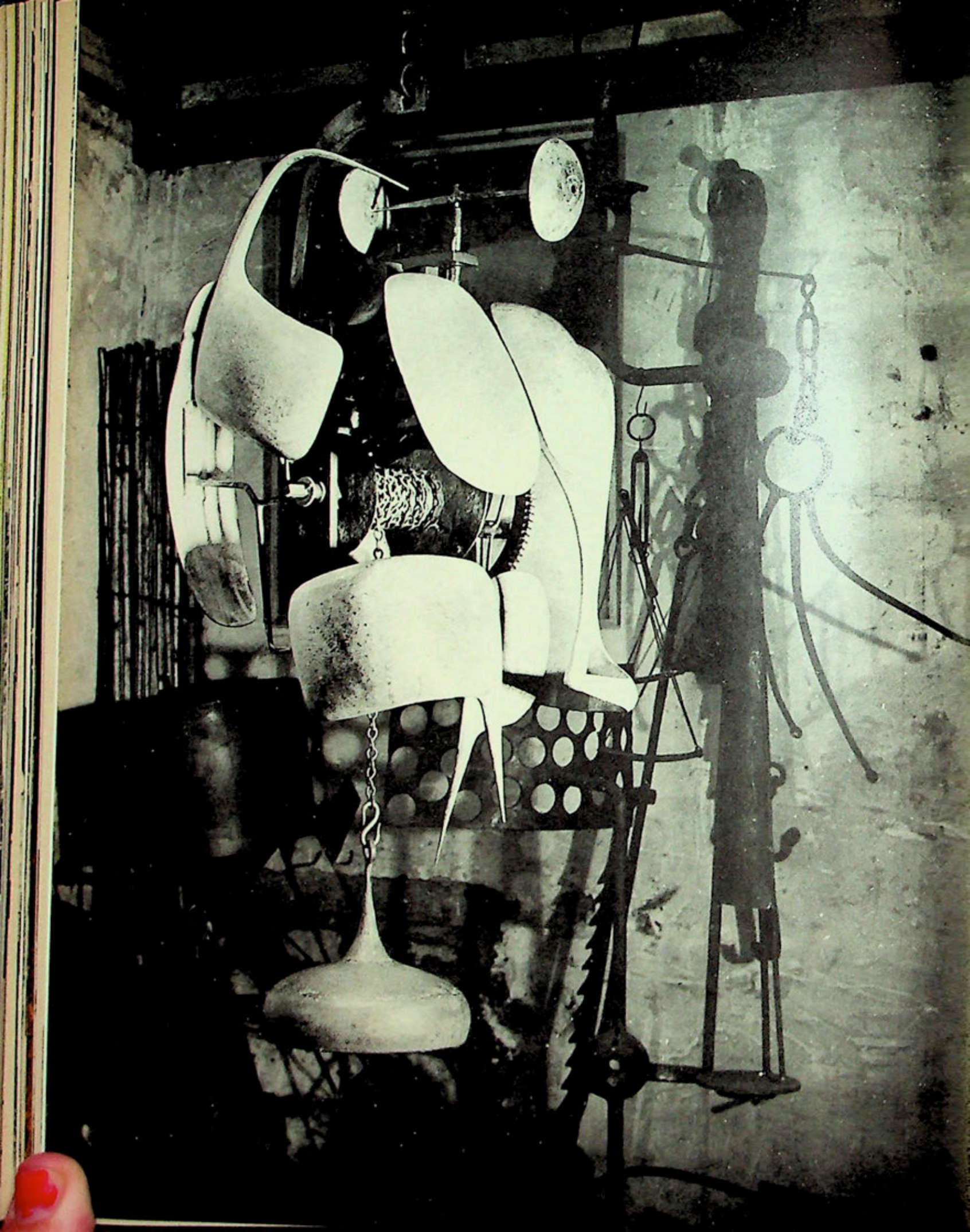
le célèbre propriétaire de journaux, qui donna des tableaux de Rembrandt, Van Dyck, Rubens, Véronèse, Boucher, Fragonard, des antiquités classiques et des objets d'art décoratif. Ainsi, le D[r] William R. Valentiner, durant les sept années où il a été directeur, a pu enrichir et étendre considérablement les collections.

Pissarro: « Place du Théâtre Français. » 1898. Huile sur toile. 53,3x93 cm. Cette toile fait partie d'une série peinte par l'artiste depuis la fenêtre d'une chambre d'hôtel. En décembre 1897, Pissarro écrit à son fils Lucien: « J'ai trouvé une chambre au Grand Hôtel du Louvre, avec une vue superbe sur l'Avenue de l'Opéra et un coin de la Place du Palais Royal (Théâtre Français). C'est très beau à peindre. Ce n'est peut-être pas esthétique, mais je suis ravi de pouvoir peindre ces rues parisiennes, que les gens trouvent laides, mais qui sont tellement argentées, tellement lumineuses et vivantes. » La toile a été donnée par Mr. et Mrs. George Gard de Silva, en même temps qu'un tableau de Degas, un Toulouse-Lautrec et le Picasso reproduit page ci-contre.

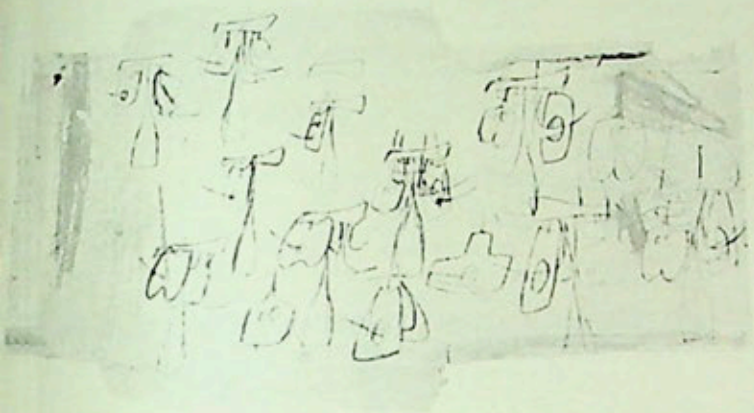
Maintenant, le Los Angeles County Museum aborde un avenir plein de promesses. Son jeune directeur est appuyé par des collectionneurs enthousiastes, cultivés, très attachés à leur musée. La charge financière de l'entretien étant assurée par la ville, la totalité des fonds peut être consacrée à une politique d'achats intensive. C'est une agréable perspective pour Richard F. Brown, qui vient de publier le premier guide du musée, de pouvoir envisager dès maintenant une seconde édition, « en raison des nombreux changements et des additions qui sont d'ores et déjà intervenus dans les collections ». Déjà, le présent est garant de l'avenir. Le programme des expositions temporaires de cette saison est très varié. Il comprend pour l'inauguration, une grande rétrospective Bonnard (organisée avec le concours du Musée d'Art Moderne de New York et de l'Art Institute de Chicago) en même temps qu'une exposition de dessins du Bolonais Agostino Mitelli (XVII[e] siècle) et qu'une autre manifestation présentant les œuvres d'un sculpteur californien contemporain, Peter Volkons. Une très importante exposition

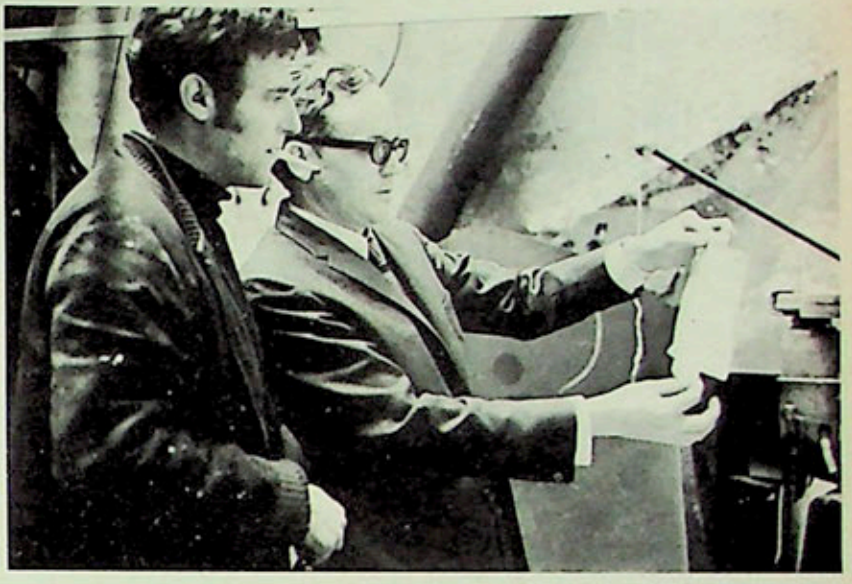
Page ci-contre, Picasso: « Femme au voile bleu. » 1923. Huile sur toile. 100,7x81,6 cm. Le musée possède plusieurs Picasso, dont celui-ci, qui se rattache à la période classique de l'artiste.

d'Art iranien est prévue pour l'été. Elle sera suivie en septembre par les « Trésors de l'Art japonais » qui comprendra notamment de remarquables pièces du Moyen Age et sera organisée par le directeur et conservateur du Département d'Art oriental du Musée.



Recherches pour une sculpture. Dessin. 1963.





Hiquily avec Alain Jouffroy.

Hiquily

par Alain Jouffroy

Alain Jouffroy: Il y a onze ans, tu as introduit un objet, tel quel, dans l'une de tes sculptures.

Philippe Hiquily: Oui, une pelle que j'avais trouvée dans un terrain vague de campagne.

A. J.: C'était la première fois que tu t'intéressais à un objet de ce genre?

P. H.: Non. J'étais sur le qui-vive. C'était assez drôle parce que cette pelle avait un nez et une bouche: avec les cassures du métal, elle avait travaillé de telle façon qu'elle évoquait un profil, très, très plat, mais enfin un profil. J'ai ajouté deux petits yeux avec deux gouttes de soudure qui ont éclaté. Le corps était constitué par un élément de tuyau, monté verticalement. Mais j'ai ajouté des mains. J'étais sorti de l'Ecole des Beaux-Arts deux ans plus tôt. Ce que je trouvais intéressant à ce moment, dans le corps humain, c'était les mains et la tête. Toute l'expression se concrétisait pour moi dans le visage. C'est plus tard que je me suis aperçu qu'au contraire il fallait supprimer du corps toute expression qui pourrait gêner l'élaboration d'une plastique nouvelle. A partir de ce moment, j'ai simplifié le corps.

A. J.: Quel moment? Celui de la **Pelle** de 1954?

P.H.: Oui, la **Pelle** a été le lien entre deux façons d'envisager la sculpture: la première qui consistait à voir le corps humain à travers la tête et les mains, la seconde à éliminer ces deux choses pour ne laisser que le corps.

A. J.: Tu as essayé assez vite d'aller plus loin que le corps humain, puisque, en 1955, tu t'es intéressé à la machine: tu as réalisé ce **Juke-box** où le personnage est complètement prisonnier d'éléments non-figuratifs et mécaniques.

P. H.: Oui, j'ai voulu intégrer le personnage à la machine, donner un contexte à l'homme, le mettre dans une situation. (C'est ce que j'ai repris récemment avec la **Motocyclette**). Je cherchais à le situer dans un cadre qui détermine son expression.

A. J.: As-tu conçu la machine avant de concevoir le personnage?

P. H.: Non, je suis parti du personnage. D'abord, je voulais le mettre dans une sorte de machine, un peu comme un homme dans une automobile. C'était l'époque où j'avais acheté ma première voiture, une horrible traction-avant; je me sentais enfermé dans ce tas de ferraille. — Ça m'a donné l'idée d'enfermer des personnages dans quelque chose.

A. J.: Tu l'as appelée **Juke-box**: c'est une indication.

P. H.: Parce que c'est une machine à musique. Elle émet des sons par des marteaux qui frappent des plaques de tôle. Et le personnage s'enfonce à l'intérieur de la machine. En fait, il est assis, comme s'il conduisait une sorte de tracteur. Les marteaux, en descendant, frappent certains éléments, puis d'autres. Il s'agissait pour moi d'obtenir une grande variété de bruits. Ce qui m'intéressait, c'était de créer une machine où le hasard puisse jouer un rôle, et multiplier les combinaisons harmoniques (si l'on peut appeler ainsi des bruits).

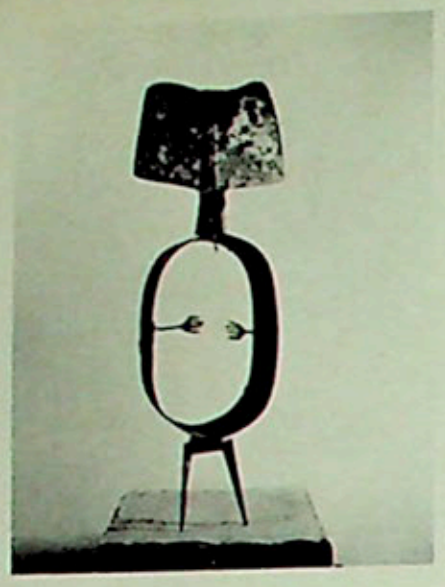
A.J.: Le hasard? Quel hasard?

P. H.: Le hasard du mouvement. Un soir, en 1945, au Laos, alors que j'étais cantonné dans un petit village, j'ai entendu une sorte de bruit de xylophone comme on en trouve beaucoup au Laos ou au Cambodge. J'ai été voir, et j'ai fini par trouver à quelques dizaines de mètres du village à côté d'une source, une grande architecture de bambou, à l'intérieur de laquelle étaient suspendus de gros bambous de diamètres différents. Par un système de contrepoids, toute une batterie de marteaux, en bambou également, venait cogner sur les bambous suspendus qui vibraient. Tout ça était actionné par le système que j'ai utilisé dans la **Fontaine mobile**: une calebasse qui se remplissait d'eau. Elle se vidait d'un seul coup, et en se vidant tirait une ficelle qui faisait balancer une grosse pierre formant contrepoids et changeait l'ordre de distribution des sons. On n'entendait ainsi jamais la même suite de sons.

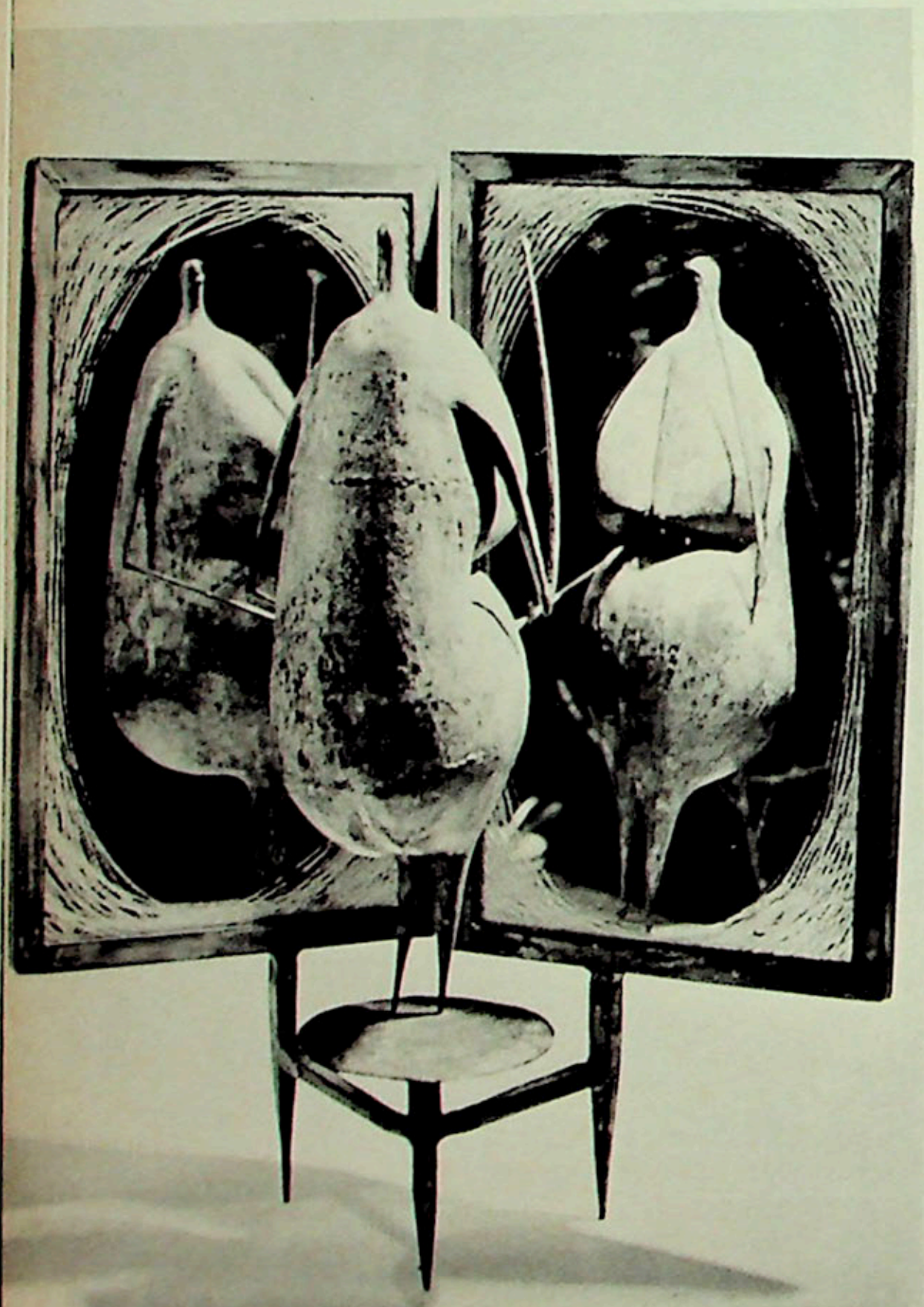
A. J.: Il est curieux que tu aies manifesté dès ce moment un intérêt pour le hasard, qui intéresse des musiciens comme John Cage, des peintres comme Rauschenberg. Dans le cas de la **Fontaine**, comme dans le cas du **Juke-box**, le regardeur est intéressé par la machine, non par l'homme prisonnier de la machine. Qu'est-ce qui te fascinait, dans la machine? Qu'elle semble se séparer de l'univers humain?

P. H.: Non, j'ai considéré la machine comme une femme. C'est assez amusant parce que je jouais beaucoup à ce moment dans les cafés à la pin-ball machine, avec Robert Muller,

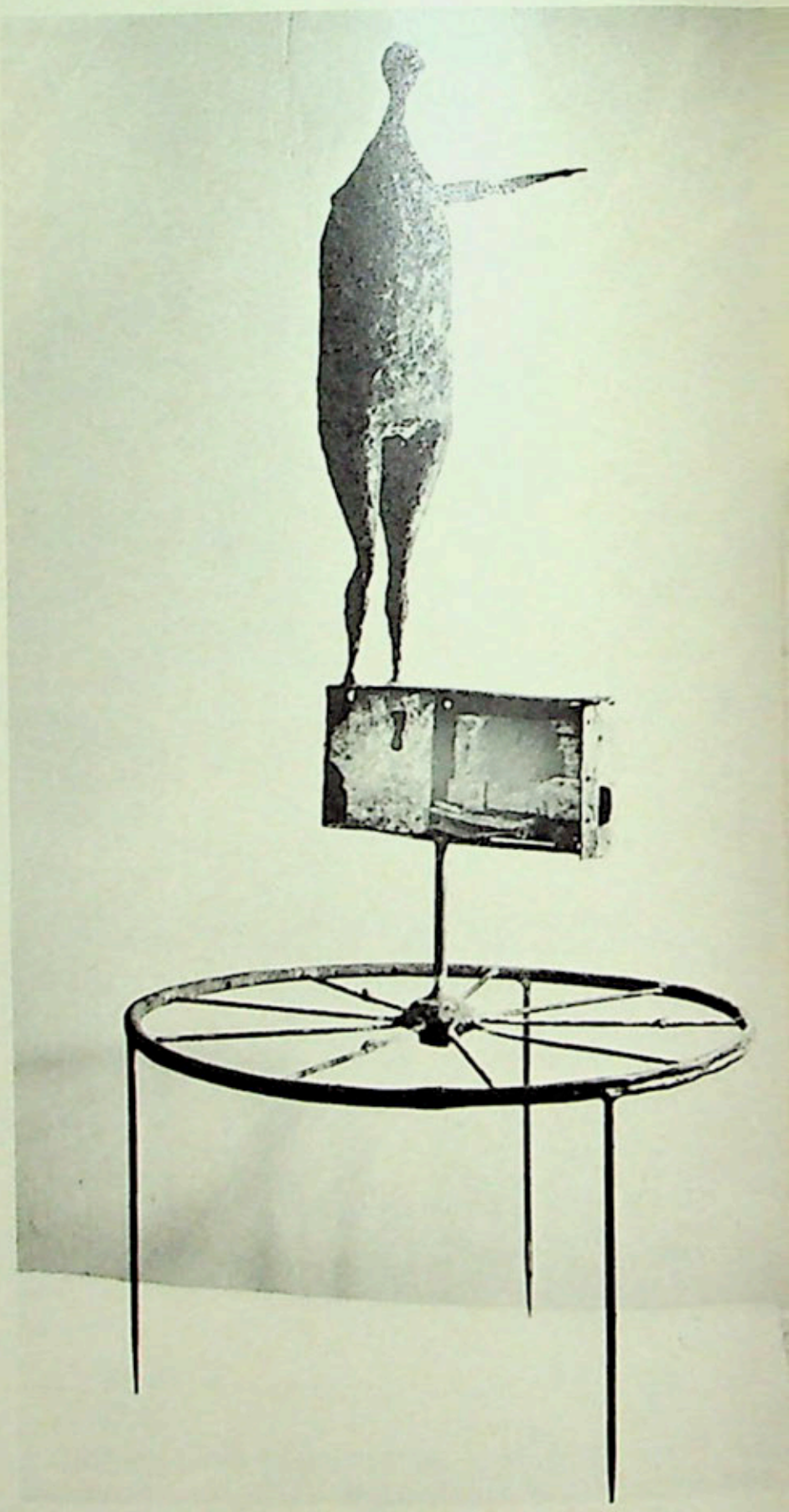
...homme qui marche. (Avec un mécanisme de tournebroche.) 80×60 cm. 1958. Coll. part., Etats-Unis.



A l'extrême-gauche: Jeune fille.
Haut.: 35. cm. 1959. Collection Cochard.
La Pelle. 75x30 cm. 1954. Coll, part., Etats-Unis.



Les Trois Grâces. 50x40 cm. 1956. Collection Zacharie Scott, New York.



Le noctambule. Septembre 1955. Haut. 0,95 cm. Collection P. de S

Gianni Bertini et Paolo Vallortz. J'ai remarqué qu'ils avaient une façon de heurter la machine à sous, pour maintenir la bille dans la position qu'ils voulaient, en donnant de grands coups avec le ventre. Ils tenaient la machine de chaque côté par les flippers, comme une copulation, vraiment. Inconsciemment, ils avaient un certain plaisir à heurter cette machine pour arriver à faire tomber la bille dans un trou: j'ai essayé de faire une sculpture qui évoquerait ça: la **Pin-ball machine** de 1955. On n'invente pas les choses par hasard, même si ces choses concernent précisément le hasard.

A. J.: Quelles autres machines as-tu réalisées?

P. H.: Entre autres, cette machine qui marche avec des billes, de grosses billes, le **Mobiloïde**, que j'ai envoyé en 1961 à l'Exposition du « Mouvement » d'Amsterdam... Quand une chose est en équilibre, elle est beaucoup plus belle. Il y a un moment où elle est en « équilibre », on ne sait pourquoi. D'ailleurs, certains sculpteurs ont cherché ça, il y a longtemps: Brancusi sculptait une pièce dans le marbre, et ensuite il la posait. Au moment où il trouvait son équilibre, il faisait un petit trou dessous pour la fixer sur un axe. Sa forme était beaucoup plus belle quand elle se trouvait en équilibre sur un point, ou sur une surface très restreinte. L'équilibre est très important, dans la plastique, comme dans la danse. Le danseur aussi est en équilibre sur une pointe, ou sur un point. Et de nombreux sculpteurs ont été amenés à ça. Parti d'un autre problème, Calder a bâti toute son œuvre sur l'équilibre, sur une succession d'objets en équilibre, accrochés les uns aux autres.

A. J.: Ta méthode de travail se distingue de celle de la plupart des sculpteurs. Tu commences chacune de tes sculptures avec des matériaux ingrats, des déchets, pas seulement des pelles abandonnées dans les terrains vagues. Je t'ai vu ramasser sur les berges de la Seine des plaques de tôle rouillée, qui sembleraient inutilisables au profane. Dans ton atelier, tu les transformes complètement au marteau,— dans la forge elle-même?

P. H.: Complètement, oui.

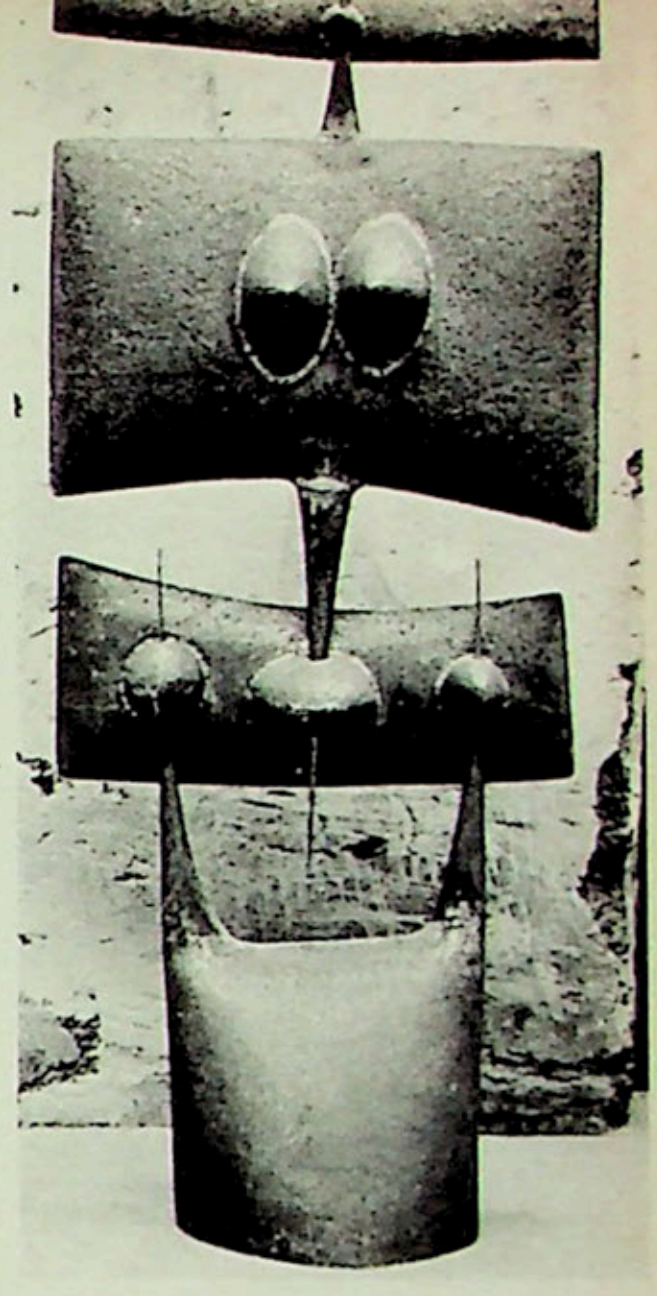
A. J.: Tu soudes ces formes les unes aux autres, puis tu les polis et tu les enduis d'une espèce de vernis marbré.

P. H.: Si tu veux, une sorte de patine, ce qui crée une homogénéité.

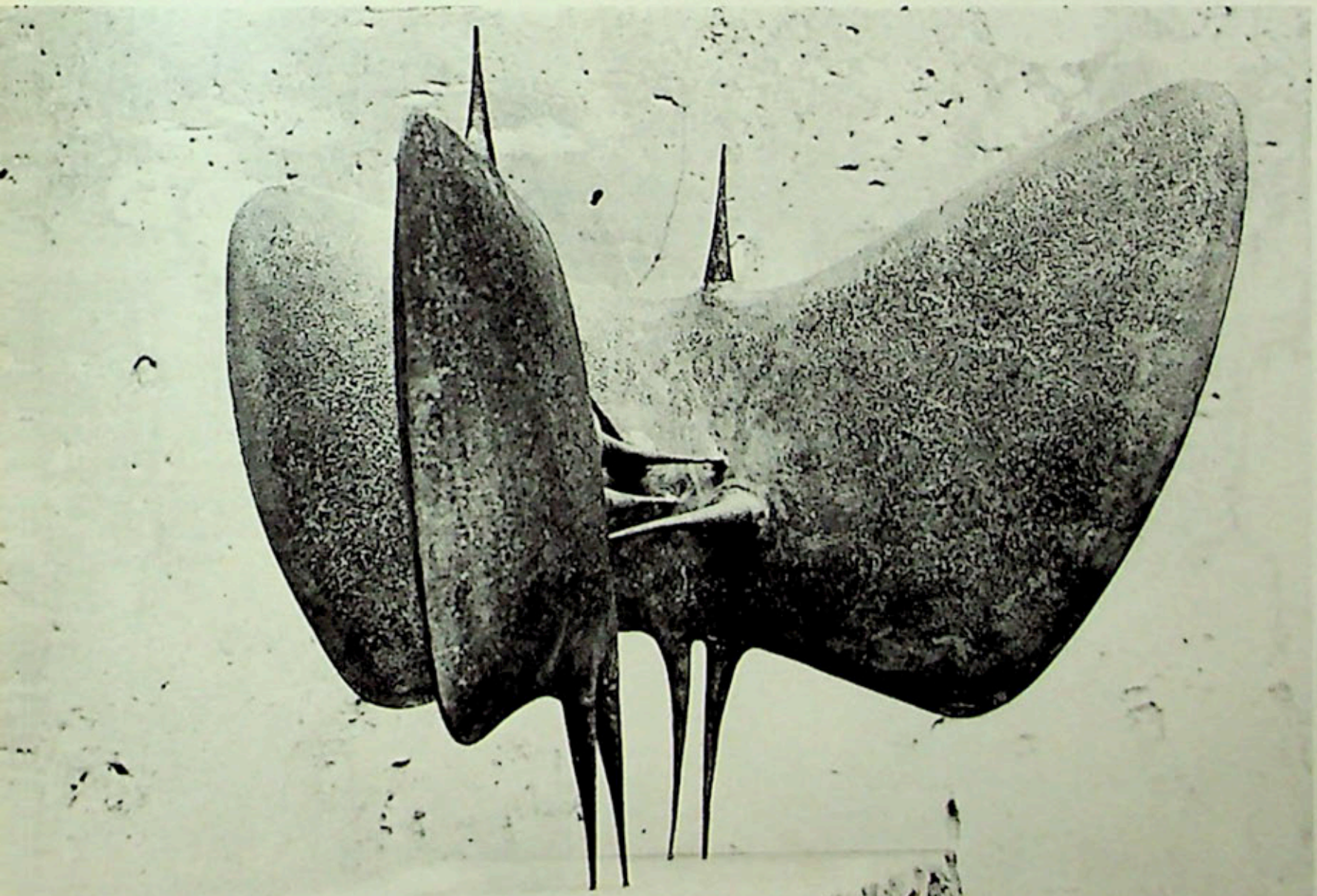
A. J.: Beaucoup de travail, beaucoup d'attention, beaucoup de soin, pour faire passer un matériau brut à la dignité d'une œuvre d'art. Chez toi, le processus d'annoblissement du matériau est plus évident que chez la plupart des sculpteurs.

P. H.: Oui: je pars vraiment d'un déchet.

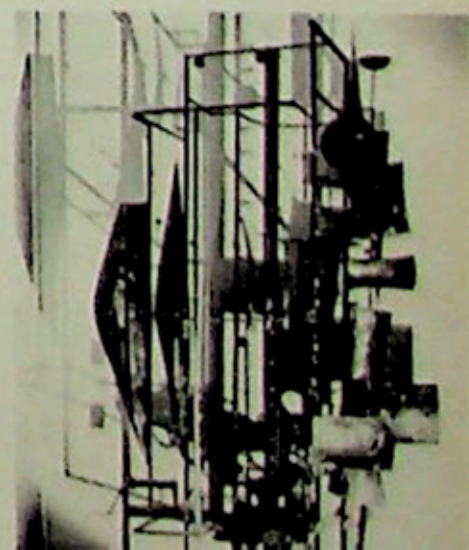
A. J.: Mais tu transfigures le déchet de telle manière que tu en fais quelque chose d'exemplaire, de beau à regarder, d'agréable à toucher, où les accidents sont limités. Alors qu'on a souvent le sentiment au contraire que les sculpteurs contemporains recherchent la déchéance, l'accident, et d'une manière générale une certaine esthétique de la catastrophe.



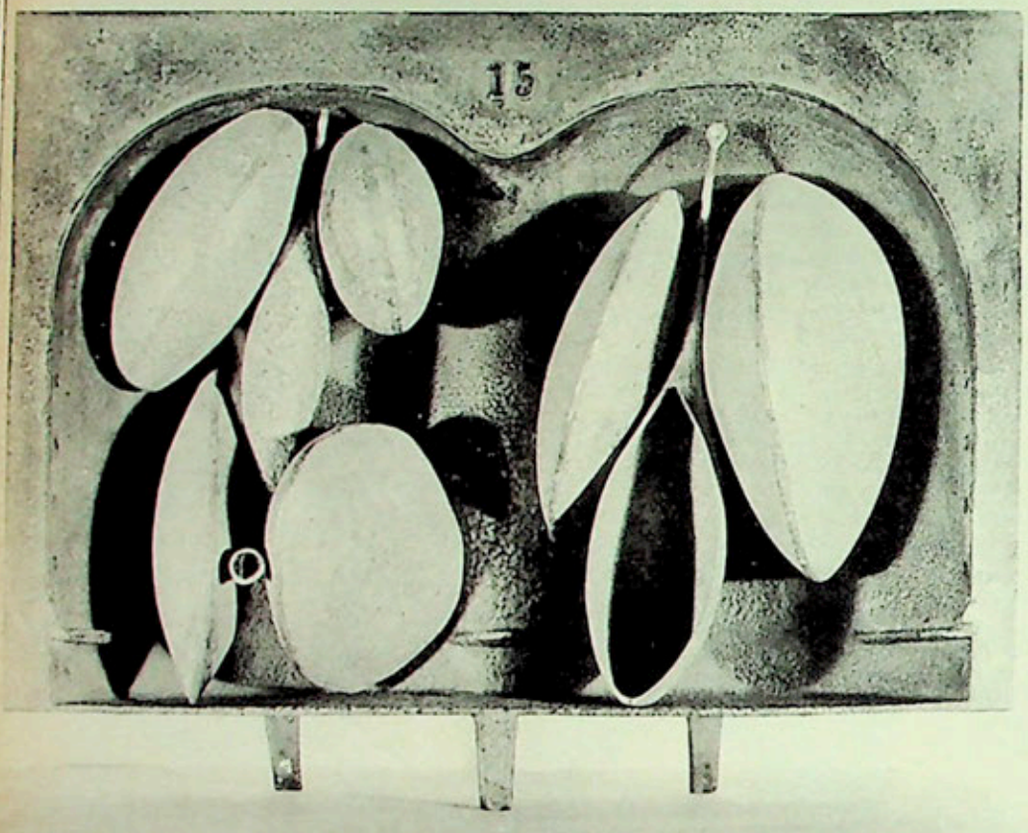
La pucelle crucifiée. 1961.



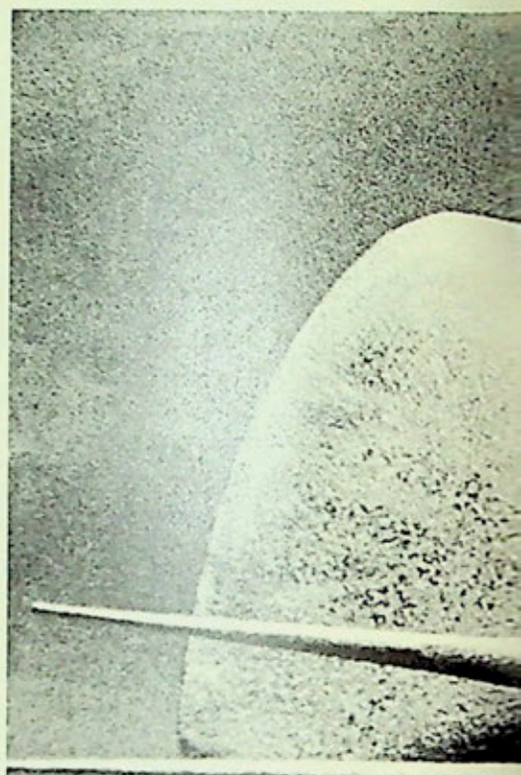
Juke-box. 200 x 100 cm. 1955. Coll. Harvey Breit.

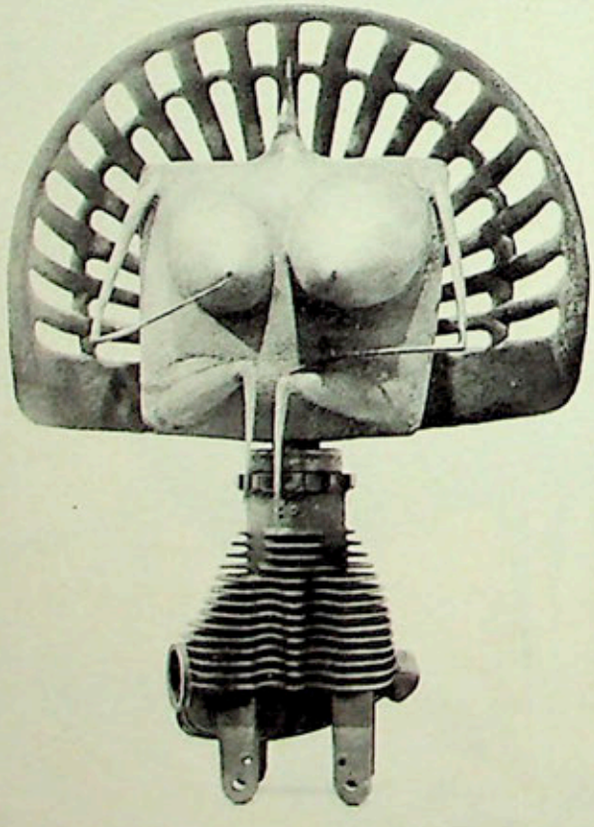


Les locataires du 15. 45x50 cm. 1962. Collection P. de Ségur.

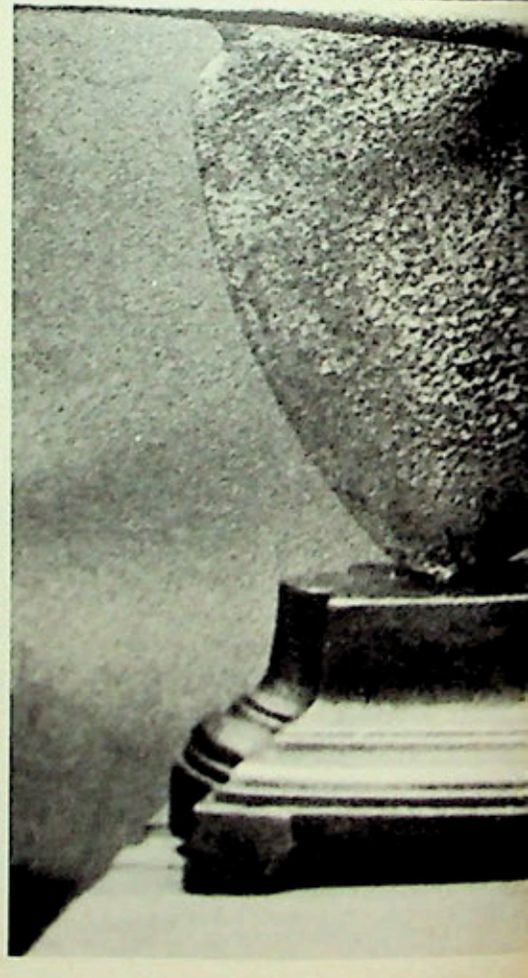


Portée max. (Avec socle de bascule.) 25x40 cm. 1964.



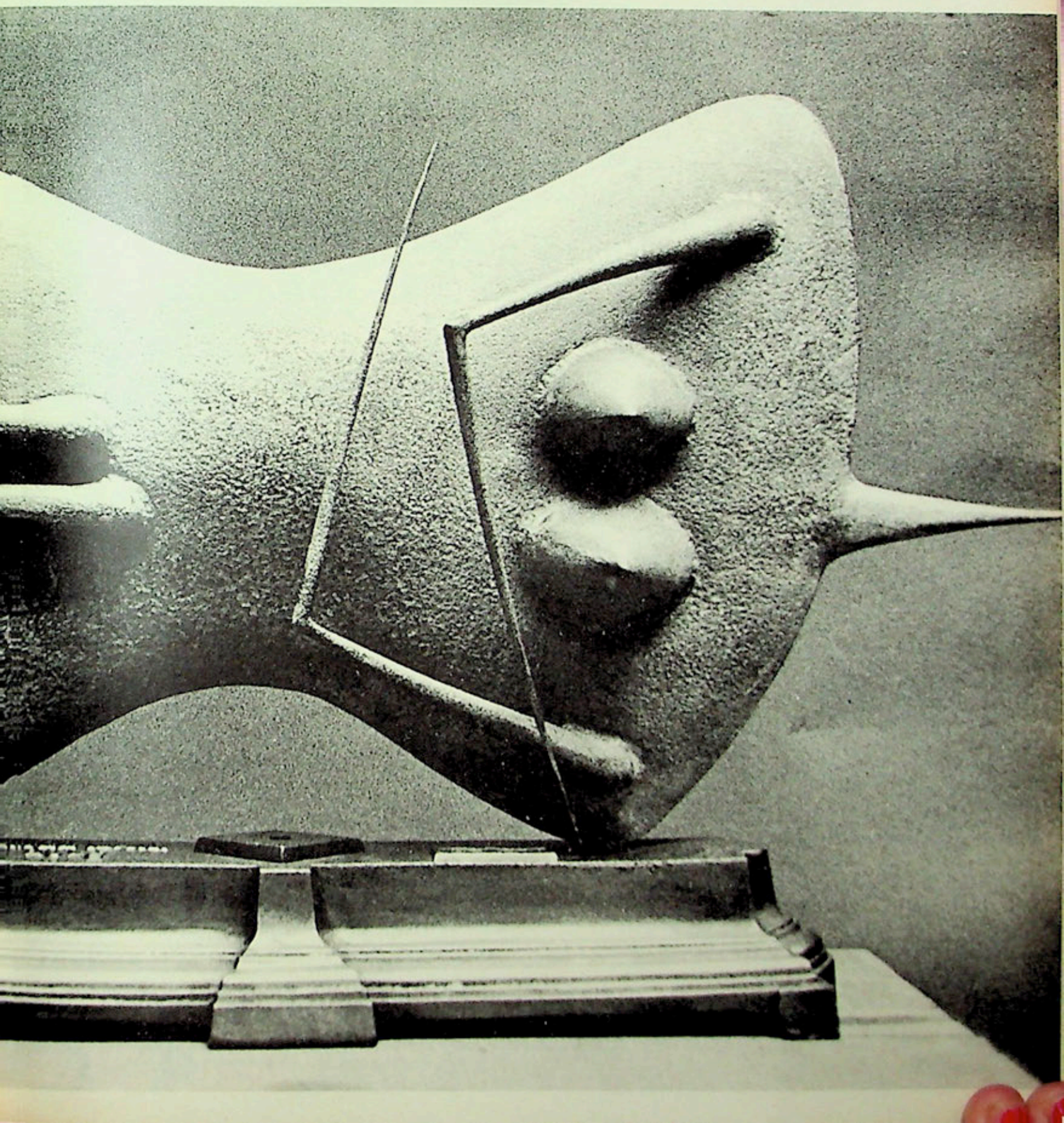


Vénus de Shangaï. 62x46 cm. 1964.

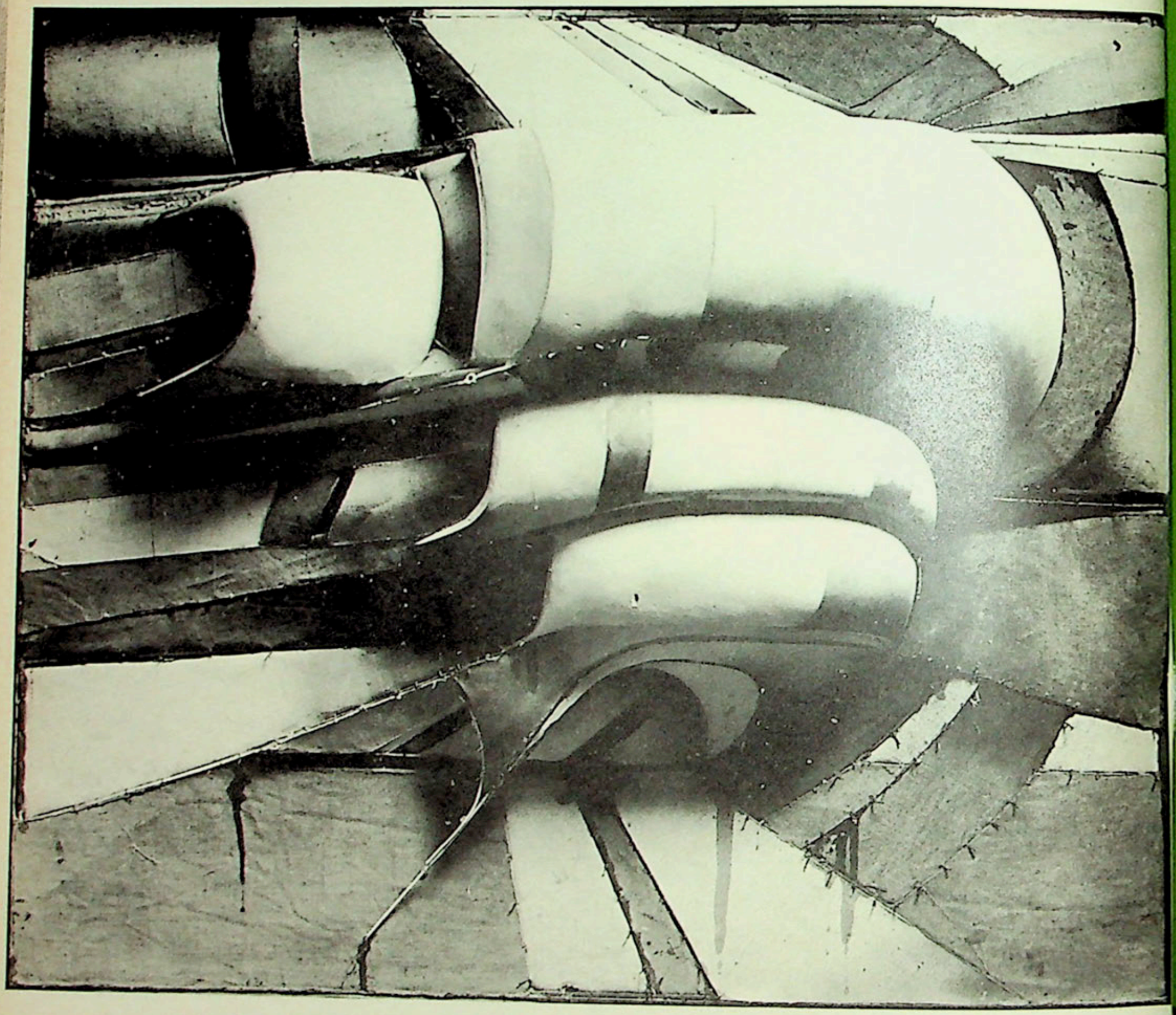


P. H. : C'est que ma technique est très complexe et que je suis obligé de décider au préalable de tout ce que je veux faire. Ce n'est pas comme un matériau dont on peut changer rapidement la forme pour lui donner une plus grande intensité. Je soude très souvent plusieurs formes les unes aux autres: il faut décider alors dans quel sens ce sera, parce qu'une fois la soudure faite, il est pratiquement impossible de scier une partie pour chercher une autre position. Je travaille plutôt comme un artisan: je porte en moi, avant de commencer, l'idée et l'esprit dans lequel la sculpture sera réalisée, mais je ne me recule jamais pour la regarder de loin, ce serait la voir en esthète et être porté à la modifier, ce qui lui ferait perdre sa fraîcheur et sa spontanéité.

(Suite en page 55)



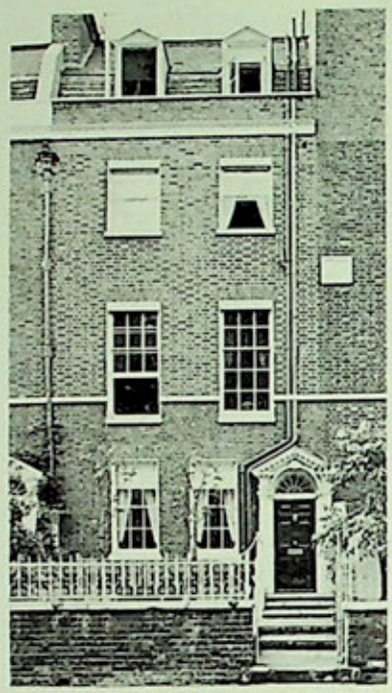
LEE BONTECOU



ILEANA SONNABEND PARIS

L'ŒIL du décorateur

Décoration
Formes nouvelles



Une maison à Chelsea

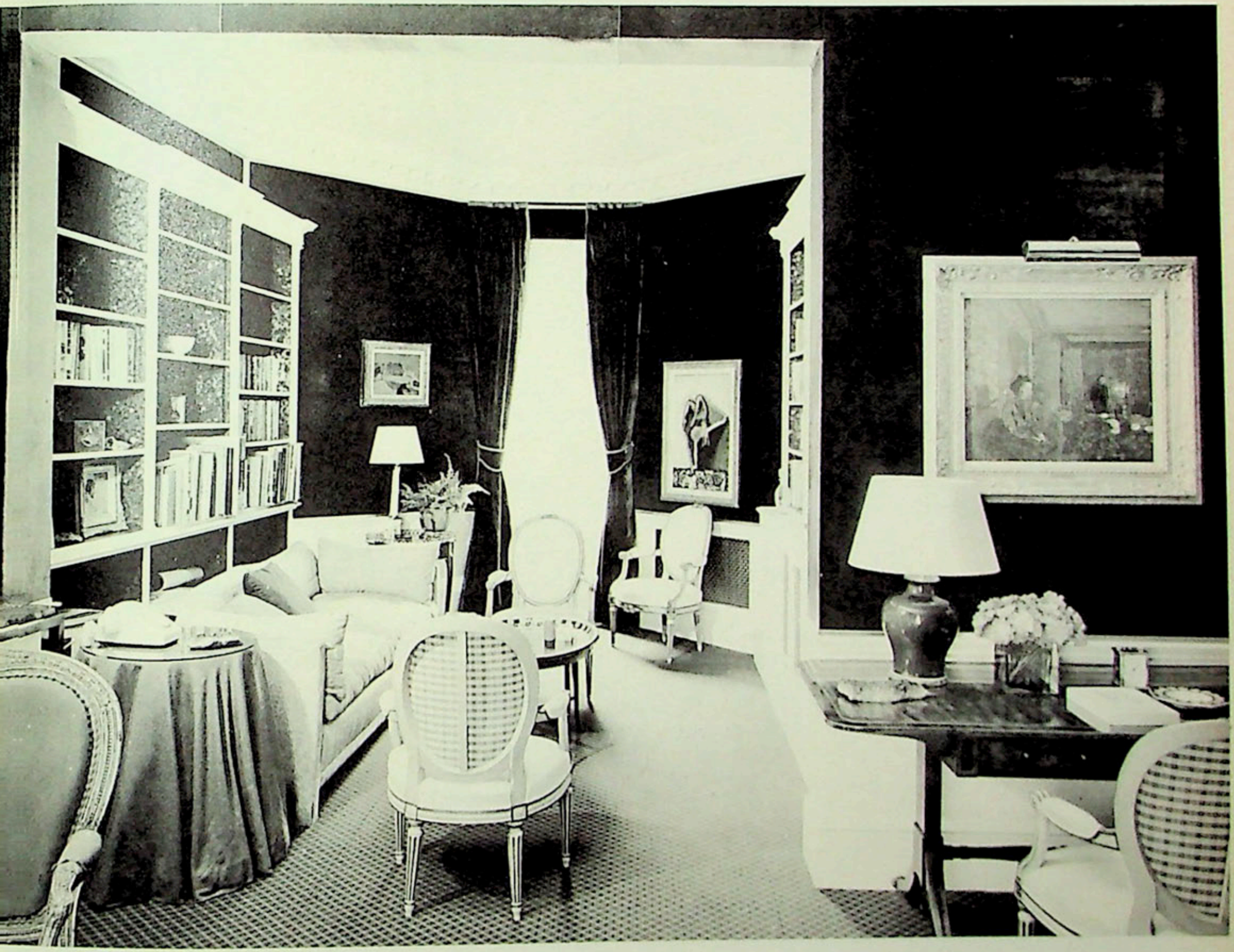
Photographies Pierre Berdoy

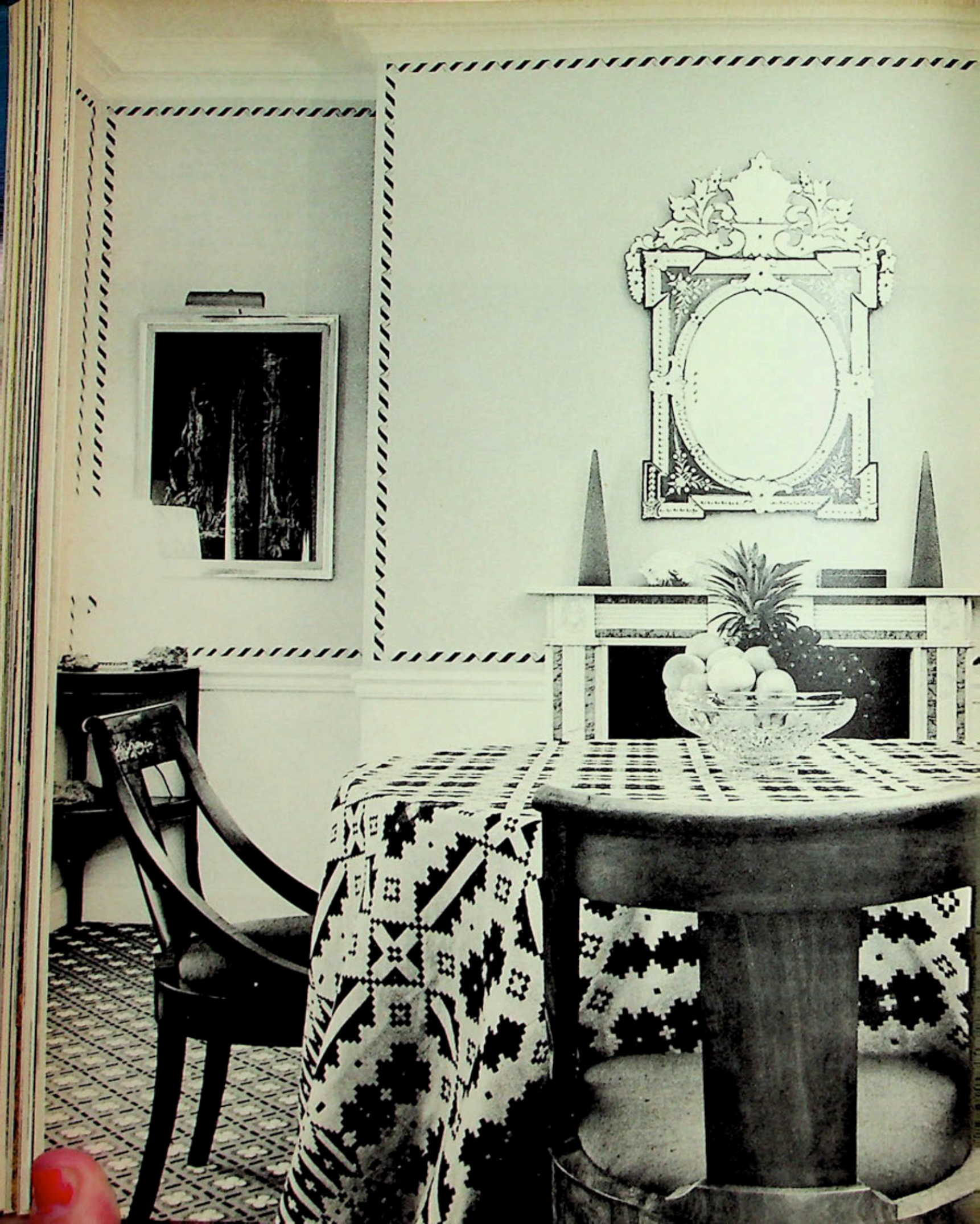
Le salon « du soir » est entièrement tendu de velours de soie de Lyon vert bouteille très foncé, sur lequel se détache une collection d'ors précolombiens de Panama. Une partie de ces objets, des disques d'or très minces, est disposé dans des vitrines de verre dessinées spécialement par David Hicks, et dont les socles de bronze et de laiton doré dissimulent de petites lampes. De chaque côté de la cheminée anglaise XVIII^e^, en marbre rose et blanc, des étagères abritent des objets panaméens plus petits, montés sur des socles de bois, de peau de lézard ou de plexiglas. Les fauteuils anglais XVIII^e^, les obélisques en verre de Venini sur la cheminée, le dessin du tapis opposent des tonalités turquoise claire ou brillante au vert foncé des murs. Lampe Bristol moderne en verre bleu. A gauche, un miroir anglais en bois doré (1730), qui fait partie d'une paire.

Cette maison de brique étroite et haute donne sur les terrains de jeu dont les gazons verts s'étendent au cœur du quartier de Chelsea, à Londres. Elle fait partie d'une série de maisons construites le long de St Leonard's Terrace vers 1765 et appartient à M. Anthony Samuel et à sa femme. Le maître de maison, petit-fils de Lord Bearsted, fondateur de la Shell et collectionneur célèbre, est lui-même un amateur averti. Sa jeune femme, Beth Rogan au cinéma, partage son goût pour la peinture. Mr. Samuel est éditeur et dirige la maison Barrie Rockliffe. David Hicks, lorsqu'il a été chargé de décorer la maison, a imaginé pour les deux salons deux décors en contraste: un salon « du soir », dans un style somptueux, tendu de velours de soie foncé, et un salon « de jour », d'un caractère très moderne, avec des couleurs lumineuses qui mettent en valeur les tableaux contemporains de la collection.

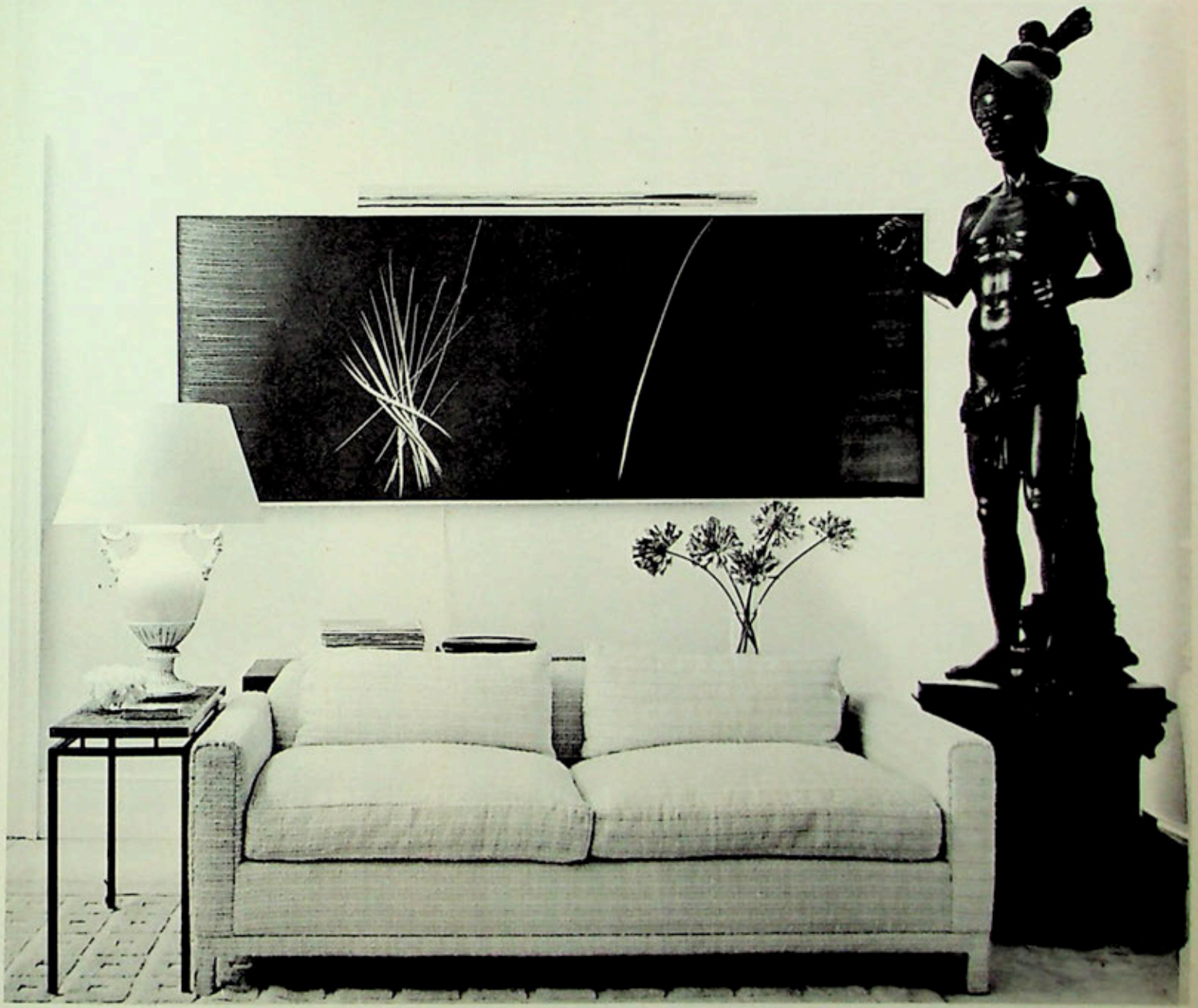
Un autre détail du salon « du soir ».
Le canapé et les fauteuils anglais XVIII^e^,
peints en vert et blanc, sont recouverts
de toile blanche. Au-dessus du canapé,
une huile de Hartung (1962) dans des tons
turquoise, brun et noir. Sculpture de Arp.
La moquette, verte et turquoise, a été
spécialement dessinée pour cette pièce
par David Hicks. Il a également créé
la table de verre et de laiton (au premier plan),

Dans la partie bibliothèque du salon,
le sofa, dessiné par Hicks, est recouvert
d'un tissu à motif de feuilles de trèfle
bleu et vert (Fleury-sur-Andelle)
qui recouvre également les pieds du meuble.
L'intérieur des rayonnages est tapissé
de papier peint vert « écaille de tortue ».
Au premier plan à droite, au-dessus d'une
table anglaise, un Vuillard : « La Vie Conjugale ».
Au fond et à gauche, deux autres
tableaux de Vuillard. A droite de la
fenêtre, « L'Equilibriste » de Van Dongen.
La pièce ouvre sur une terrasse par des portes-
fenêtres encadrées de rideaux de velours
assortis au mur.

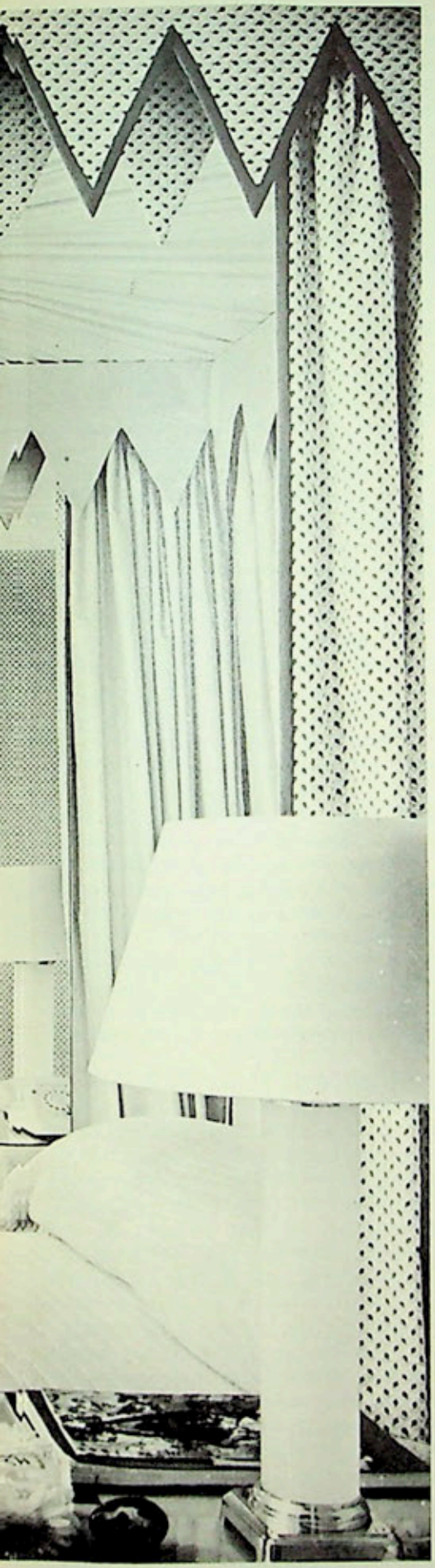




La salle à manger présente plusieurs éléments très caractéristiques du goût de David Hicks: les murs couleur pierre ornés de motifs de torsades XVIII[e] peintes au pochoir; le tapis dessiné par le décorateur qui oppose des motifs très vifs (rouge laque, brun, pierre et bleu outremer) au dessin tranché de la couverture (jaune, pierre, noir, blanc et rouge laque) provenant du Pays de Galles, qui recouvre la table. Les chaises Directoire sont tendues de toile bleu marine. Sur la cheminée, un miroir bavarois incrusté de verre bleu (vers 1840). Peinture de Robert van Eyck. Lampe en verre dépoli de Laszlo Hoenig.

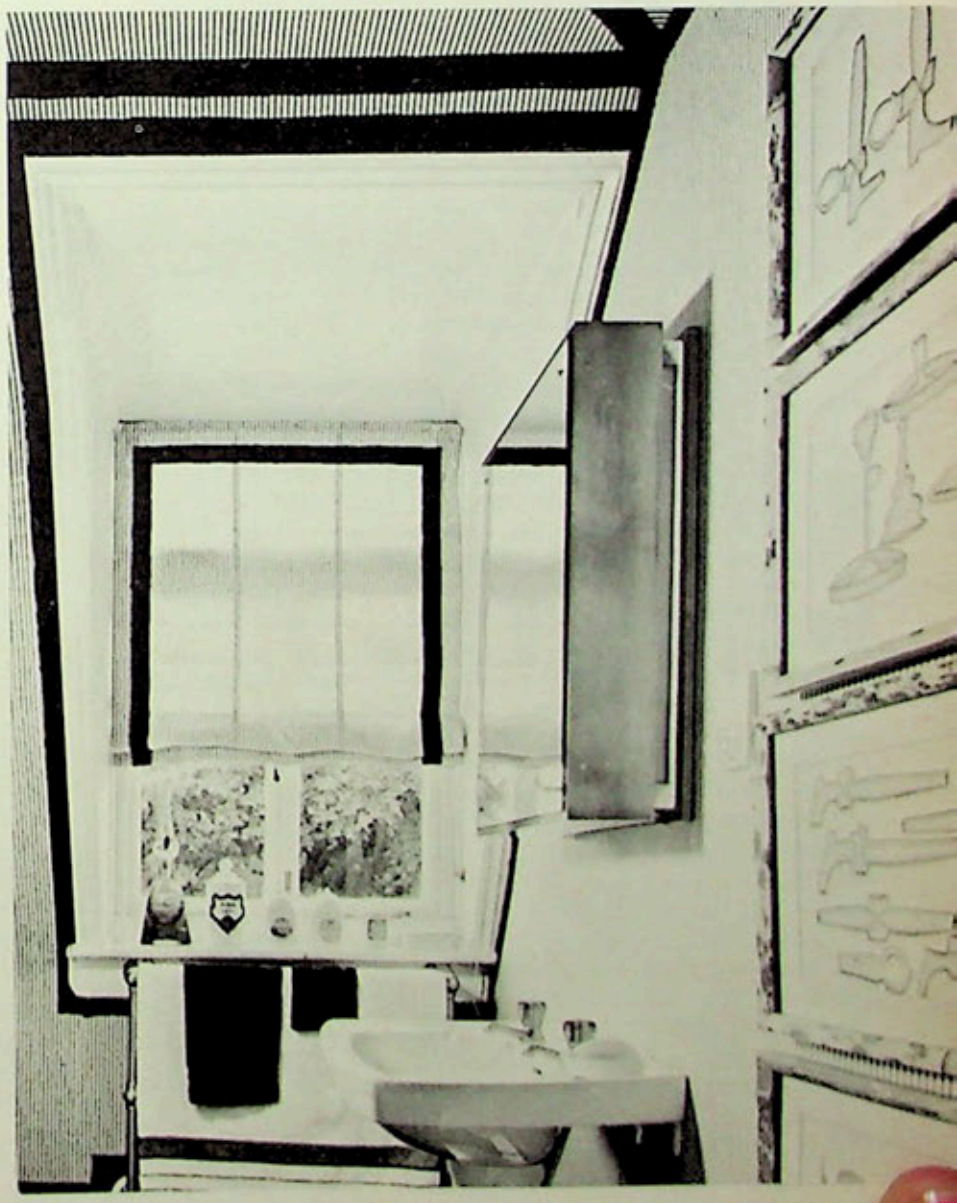


Le salon « de jour », situé à l'étage inférieur, est une pièce très claire qui donne sur le jardin. Les murs sont légèrement teintés de rose pâle; tapis blanc de Cogolin. Le sofa, garni de tweed blanc, dissimule un pick-up. Cette partie de la pièce est dominée par un « Maure » en ébène (faisant partie d'une paire), dans le style de Brustolon, le célèbre sculpteur sur bois vénitien du XVIII[e]. Sur le mur, une toile de Hartung aux tons brun, noir et jaune électrique. La table, à gauche, est recouverte de lézard teint en bleu, vert et jaune. Dans un autre coin de la pièce, invisible ici, quatre beaux paysages de Nicolas de Staël sont groupés autour d'un sofa dessiné par David Hicks et recouvert d'une peau de poney d'Amérique du Sud.



La chambre de Mrs. Samuel est entièrement tendue de chintz façonné de ton crème (Paul Dumas). Les rideaux et la garniture du lit sont faits du même tissu. On reconnaît le style de David Hicks dans le découpage en pointes du ciel-de-lit et dans le travail de « smocks » en haut des rideaux. L'intérieur du lit est en chintz glacé crème uni, bordé de bleu pâle. Couvre-lit capitonné en chintz glacé crème, bordé de rouge. La maîtresse de maison tenait à avoir beaucoup de miroirs dans la pièce et pourtant aucun n'est visible lorsqu'on y entre: ils sont tous dissimulés à l'intérieur des portes de placard qui forment les parois de la pièce. Au-dessus de la coiffeuse, derrière un tableau, le mur s'ouvre pour libérer un miroir à trois faces, qui s'éclaire automatiquement. Fauteuils Louis XVI tendus de velours rouge.

Dans la salle de bain de Monsieur Samuel, les murs et le plafond sont recouverts de toile à matelas rayée noir et blanc et soulignés d'une ganse capitonnée noire; les stores, faits du même tissu, forment des plis réguliers lorsqu'on les relève. Placard à pharmacie en ébène et acier, dessiné spécialement pour la pièce. Sur les murs, dans des cadres de bambou, des gravures du XVIII^{e}, provenant du catalogue d'un bronzier allemand et représentant des robinets et des chandeliers. Serviettes noires et blanches. Bocaux de pharmacie noirs et blancs.



Arts primitifs, art moderne

Suite de la page 18

se sont mêlées à des coups de projecteurs dus à notre propre évolution, et par lesquels nous nous mettions brusquement à « voir » des styles que nous avions matériellement sous les yeux depuis longtemps sans les sentir ni les aimer.

L'exemple le plus frappant de ces compréhensions soudaines dues à un déclic de la sensibilité occidentale est celui de l'art Dogon. Jusque vers 1950, les sommets de l'art africain: Baoulé, Pahouin (ou Fang), bronzes du Bénin, art d'Ifé, Sénoufo, Bambara, Ossyéba et Bakota, semblaient constituer une liste close. Tout au plus assistait-on à la découverte des fers et reines bambara, de préférence aux gazelles de même provenance, un peu déconsidérées par l'abondance des faux. Mais brusquement, vers 1952, des « arrivages » de pièces Dogon et Tellem attirèrent l'attention sur cet art, bientôt mis sur le même pied que l'art des Baoulé et des Fang. Pourtant, chose étrange, on connaissait l'art dogon depuis longtemps, puisque, dès avant la guerre, Marcel Griaule et Michel Leiris en avaient rapporté au Musée de l'Homme d'admirables exemplaires (qui sont représentés à l'exposition): mais, à la lettre, on ne les apercevait pas, d'autant moins qu'ils n'étaient pas dans le commerce. Ce n'est donc pas seulement l'irruption de pièces nouvelles, en 1952, qui constitua la « révélation », mais une fenêtre nouvelle qui s'est ouverte dans notre propre manière de regarder, comparable aux changements de sensibilité et de vision qui ont jalonné l'histoire du goût à l'intérieur même de l'art occidental. Le caractère très stylisé et peu naturaliste des Dogons et surtout des Tellems, réduits à une sorte de sténogramme, les excluait d'une compréhension qui, vers 1938, ne s'était pas encore familiarisée avec l'abstraction, et pour laquelle l'art africain était lu soit à travers « l'humanisme » Baoulé ou Ifé, soit à travers le cubisme ou l'expressionnisme.

Ce que nous avons totalement éliminé de notre vision, ce sont les « négreries », le côté supposé monstrueux ou difforme, le pittoresque, l'exotisme, au profit soit de volumes épurés et construits, soit d'un expressionnisme dont le terrible n'a rien d'exclusivement noir: celui des sculptures en fer, tel ce dieu de la guerre Fon, que nous reproduisons, ainsi que le « fétiche à clous », ce chien « d'art brut collectif », que nous reproduisons également, et dont la parenté avec certaines sculptures contemporaines (tel le poisson de César, au Musée d'art moderne de Paris) est criante, soit qu'il les ait inspirés, soit qu'elles nous ouvrent les yeux sur ses charmes.

L'évolution est semblable à l'égard de l'art océanien. L'art relativement « chargé » de Nouvelle-Irlande et de Nouvelle-Bretagne, dont les surréalistes ont su faire voir toute la puissance (voir **L'Œil** n° 112, l'article de V. Bounoure sur l'art malangan, et aussi n° 74, l'article de Carl A. Schmitz sur les arts de la Mélanésie) est peut-être aujourd'hui moins attirant pour nous que l'art de Nouvelle-Guinée, notamment celui du Lac Sentani. Les premières sculptures de cette région, ramenées par Jacques Viot en 1927, revêtent seulement maintenant toute leur importance. La découverte des domaines divers de la Nouvelle-Guinée: Maprik, Sépik, Asmat, baie de Humboldt, Nord-Ouest, nous a fait parcourir un registre plastique d'une variété que n'égale peut-être aucun autre domaine primitif, et auquel est venue s'ajouter la révélation plus récente de l'art des Nouvelles-Hébrides (voir **L'Œil** n° 86, l'article de Pierre Langlois). Pour l'Océanie, les surréalistes furent les grands éclaireurs et restent les principaux interprètes, non seulement pour les cultures déjà citées, mais également pour l'art de l'île de Pâques, des Marquises et du Détroit de Torrès.

Les Océaniens sont poètes de la couleur autant que sculpteurs monumentaux. Leur peinture « plate », à deux dimensions, avec ses asymétries savantes, ses couleurs claires, invite à des rapprochements sans doute faciles mais inévitables avec Miró et Klee, autant qu'elle les fait mieux aimer et, comme diraient les psychologues, les « surdéterminent ». De façon plus générale, les Océaniens s'emboîtent dans le goût moderne pour la peinture aérée, pour la mise en page par les vides, les blancs, les surfaces libres. Qui aurait compris, il y a seulement cinquante ans, la « brancusienne » statuette en bois des Carolines (île de Nukuoro) qui sert d'emblème à l'exposition des chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme, et que nous reproduisons?

Définitivement, le côté « carnaval » des arts primitifs est dépassé, tout ce qui pourrait être pris comme une caricature de la « nature ». N'oublions d'ailleurs pas qu'une grande proportion des arts primitifs, l'art des masques, si abondant, est en lui-même un déguisement. Il serait donc absurde de l'apprécier comme sculpture statique et représentative. Nous préférons au pittoresque les œuvres qui partent d'une vision intellectualisée, d'un graphisme systématisé qui, éventuellement, « accrochent » ensuite une représentation figurative qu'ils se subordonnent, ou les visages d'un humanisme aussi peu « primitif », aussi noblement intériorisé que les têtes d'Ifé ou les têtes Maya de l'ancien empire.

Les rapports du pré-colombien avec l'Occident sont encore plus anciens que ceux des arts africain et océanien, puisqu'on connaissait des objets pré-colombiens dès le seizième siècle et que l'essentiel de la section américaine du Musée de l'Homme était exposé dans une salle spéciale au Louvre il y a un siècle, pour être ensuite transféré au Musée du Trocadéro puis dans l'actuel Palais de Chaillot. Mais cet art ne fut compris qu'au XX• siècle. En outre, dans la manière dont il fut compris, nous observons la même évolution: sensibles d'abord à l'art, « barbare et sanguinaire » des Aztèques, à l'art surchargé des urnes funéraires zapotèques, nous sommes venus peu à peu au style maya, dominé au contraire par la réserve, la tendresse; aux styles archaïques, surtout, de l'ouest du Mexique: céramiques Nayarit, terres cuites de Colima et de Jalisco, dont la rudesse « haute-époque » était primitive... pour les Anciens Mexicains eux-mêmes, sans doute, et se rapproche des monstres humoristiques de nos chapiteaux et de nos gargouilles. Un penchant croissant pour l'archaïsme domine, ici comme pour l'art grec, l'évolution de notre compréhension et de nos prédilections.

L'exposition des « chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme », succédant à la remarquable exposition africaine « Cent tribus, cent chefs-d'œuvre », qui révéla cet hiver tant de pièces rares et ignorées, souvent ramenées par Frobénius lui-même au début de ce siècle, et perdues au tréfonds de quelques musées allemands, contribuera sans doute à une prise de conscience esthétique, dans le grand public, des arts primitifs en tant qu'arts. Ce moment coïncide du reste avec celui où les découvertes matérielles, en Océanie et en Afrique (fouilles éventuelles mises à part) sont quasiment terminées. Si on laisse de côté le cas de l'Amérique pré-colombienne, qui relève de l'archéologie, il est probable que ni en Afrique ni en Océanie, aucun art inconnu, produit d'une tribu actuelle, ne nous sera désormais révélé. Une période est close, et les œuvres qu'elle nous a livrées sont pour la plupart fragiles. Le moment n'est-il pas venu d'entreprendre un corpus photographique complet des arts primitifs?

Si vous voulez en savoir davantage :

L'exposition des « chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme » sera ouverte à Paris d'avril à octobre. Le très important catalogue comportera des reproductions de tous les objets exposés.

Hiquily

Suite de la page 43

A. J.: Ce qui paraît incompréhensible au profane, dans la sculpture contemporaine, donc évidemment dans la tienne, c'est l'apparente contradiction entre la poésie des symboles des formes inventées et les nécessités purement techniques créées par la sculpture en métal. Est-ce le matériau lui-même qui te suggère la sculpture?

P. H.: Non. Le matériau ne peut pas me suggérer la sculpture. Mais il joue un très grand rôle dans l'élaboration des formes. Quelquefois, le matériau va m'empêcher de réaliser une forme que j'aurais voulu faire et changer l'idée primitive de la sculpture.

A. J.: Pourrais-tu expliquer cela?

P. H.: Les exigences du métal d'une part, ma volonté d'aboutir à une certaine forme d'autre part, sont presque toujours en contradiction: de ce combat permanent naît mon style. Je suis amené à créer une forme simplifiée à l'extrême, qui devient le symbole de la chose elle-même.

A. J.: Quand tu parles de symboles, tu évoques la simplification extrême d'une forme?

P. H.: Oui; je ne garde que la forme la plus simple qui va exprimer la chose. Qui y répond.

A. J.: Ne crois-tu pas que depuis quinze ans tu as changé ta façon d'approcher la sculpture? Si tu compares ce que tu ressentais, il y a quinze ans, avec ce qui se passe en toi pendant que tu travailles aujourd'hui, qu'y a-t-il de différent?

P. H.: Il y a quelque chose de très différent: j'ai l'impression d'avoir trouvé une expression; je cherche, mais dans quelque chose que j'ai déjà trouvé. Au début je n'essayais même pas d'aller jusqu'au bout, parce que je n'avais rien trouvé. J'ai sorti mon « style », si tu veux. Mais je m'appuie trop sur une sculpture pour en faire une autre. Les meilleures choses que je fais sont celles qui ne s'appuient pas, me semble-t-il, sur ce que j'ai réalisé précédemment.

A. J.: Combien as-tu réalisé de sculptures jusqu'à aujourd'hui?

P. H.: Entre 180 et 200. Avec le matériau que j'utilise, et puisque je forge moi-même chacune de mes pièces, je ne peux pas tirer une édition de mes sculptures.

A. J.: Pour la célèbre **Motocyclette**, exposée au Salon de Mai l'an dernier (voir l'Œil n° 114), quels problèmes particuliers se sont posés?

P. H.: Il fallait donner une impression de force, de vitesse, de puissance. La femme que j'ai sculptée devait monter sur la puissance, chevaucher la puissance.

A. J.: As-tu apporté des modifications à la motocyclette elle-même?

P. H.: Non, je n'y ai pas touché. Je l'ai simplement décapée, car elle était rouillée. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je l'ai choisie: elle était à peu près du même matériau que celui de mes sculptures. Alors j'ai patiné les parties rouillées. Au début, je voulais créer un contraste entre la sculpture et l'objet. A la fin, j'ai préféré que l'ensemble fasse un tout.

A. J.: Pourquoi?

P. H.: Pour obtenir une intégration plus évidente de l'objet: j'étais assez content parce que je mettais en évidence une chose commencée depuis très longtemps. Mais qui n'avait jamais été aussi percutante.

A. J.: La **Motocyclette** constitue ainsi la suite de la **Pelle** de 1954 et du **Juke-box** de 1955, et de l'**Horloge** que tu as donnée l'an dernier à l'exposition de collages organisée par le Musée de Saint-Etienne.

P. H.: Oui.

A. J.: J'ai été souvent frappé par tes dessins; je les ai regardés longuement. Il y a plusieurs manières de les regarder. On peut y voir des esquisses, des espèces de gammes successives pour une forme que tu es en train de chercher, pour une sculpture que tu vas faire. On peut aussi les regarder comme des dessins automatiques, comme l'expression sténographique d'une obsession. Par cet automatisme du dessin, on a le sentiment que surgit quelque chose qui brusquement va t'arrêter. Quelques-uns des éléments obtenus par l'automatisme de la main, tu les choisis. Ce sont ces éléments que tu vas utiliser, transformer par le travail dans la forge.

P. H.: Oui, c'est cela. Au début, quand j'ai abandonné les premières recherches figuratives, je me demandais où j'allais exactement. Je voulais essayer de simplifier les formes, sortir quelque chose qui soit moi-même. Comme j'ai beaucoup dessiné, depuis que je suis môme j'ai acquis une sorte d'automatisme pour ce genre de dessin: j'ai pris l'habitude de dessiner, de « penser » sur le papier. Et comme je cherchais quelque chose de différent de tout ce que j'avais fait, j'ai tenté de voir ce dont j'étais capable en dessinant très vite, et c'est presque toujours la même chose qui venait. J'ai même essayé de faire ça avec la main gauche pour voir si ça changeait. Encore maintenant, je cherche presque toujours mes sculptures comme ça. Je dessine sur un bout de papier, une enveloppe...

A. J.: Ta démarche est exactement contraire à celle des artistes qui cherchent à mettre en valeur l'objet indépendamment de la forme, qui cherchent à créer une magie de l'objet: tu t'exprimes pour dominer en même temps ton matériau et ton sujet. Tu cherches à avaler l'objet dans l'art, à nier son caractère d'objet.

P. H.: Pour qu'il devienne quelque chose d'autre. Les objets sont des moyens d'expression parmi d'autres.

A. J.: Ton entreprise s'oppose ainsi du tout au tout à celle du sculpteur américain Stankievitz qui assemble des éléments de machine, des pièces d'automobile, etc. C'est une démarche également distincte de celle d'un autre sculpteur américain, Chamberlain, qui juxtapose des morceaux compressés de carosseries de voiture. Chez toi, il y a une grande variété de thèmes, de sujets, de techniques même; tu passes de la sculpture-objet au personnage, du personnage à la machine, de la machine à l'évocation de l'érotisme. Est-ce involontaire?

P. H.: Non. Je ne veux pas rester statique. Je pourrais me contenter de l'une de mes formes et la modifier chaque fois un peu, mais ça ne me donnerait aucune satisfaction. J'aime travailler dans l'enthousiasme. A partir du moment où le travail devient un pensum, les choses perdent beaucoup de leur intérêt. Chaque fois que je fais une sculpture, j'essaie d'ouvrir une porte.

A. J.: Vers 1960, tu es parvenu à l'abstraction par une extrême schématisation des formes. On s'est demandé alors si tu n'allais pas devenir un sculpteur abstrait. Le **Soleil** de 1961 marque la fin de cette époque car c'est à partir de 1961 que tu as réagi contre cette tendance et que tu es revenu au personnage.

P. H.: Oui, parce que l'évocation d'un personnage donne à la forme beaucoup plus d'intensité.

A. J.: Te diriges-tu maintenant vers l'anthropomorphisme classique?

P. H.: Non.

A. J.: Vas-tu revenir au visage, aux mains?

P. H.: Je ne crois pas, je n'en ai pas du tout envie. Ça ne m'intéresse pas... C'est un peu dans la mode en ce moment.

A. J.: Crois-tu que tu vas au contraire inventer d'autres personnages, selon d'autres formes?

P. H.: C'est vers quoi je tends, vers quoi je veux tendre pour le moment.

A. J.: Des personnages qui sortiraient complètement de l'humain?

P. H.: C'est la question que je me pose chaque fois que je commence une sculpture.

A. J.: Des monstres?

P. H.: Non. Mais le but de la sculpture c'est d'étonner les gens. A partir du moment où ils sont contents de voir une sculpture, ils n'ont plus besoin de penser. Le sculpteur tombe alors dans la décoration. L'art, au contraire, doit bousculer, obliger les gens à penser, faire naître des sentiments plus ou moins violents. C'est ça le but de l'art en réalité. Et c'est pourquoi les artistes cherchent très souvent le scandale. En réalité, ils cherchent à bousculer les gens, pas toujours pour qu'ils regardent leurs œuvres mais pour les obliger à réfléchir sur certaines choses. Je crois que c'est là la destinée de l'art moderne, non?

A. J.: Tu es plutôt un conciliateur. Tu essayes de réunir des choses qu'on tend aujourd'hui à séparer, tu cherches à les accorder dans une seule œuvre.

P. H.: Oui, c'est exact.

A. J.: L'homme, l'invention de la forme, l'érotisme, l'objet. Tu ne veux priver ton œuvre de rien, et c'est ça qui t'oblige à une perpétuelle prudence. Cette volonté de s'ouvrir à tout. De ne se limiter nulle part.

P. H.: C'est exactement ça.

A. J.: Comment définirais-tu la beauté d'une sculpture?

P. H.: Je me souviens d'avoir rencontré un écrivain qui fabriquait des cerfs-volants. C'était aussi un peintre. Il avait la passion des cerfs-volants. Il m'a dit une chose très curieuse qui m'a beaucoup frappé. Il m'a dit: « Quand un cerf-volant est beau, il vole bien ». Un cerf-volant qui vole bien s'équilibre dans l'espace, le vent qui pousse d'un côté et l'homme qui le retient de l'autre. C'est valable pour des quantités de choses. Peut-être même pour la sculpture...

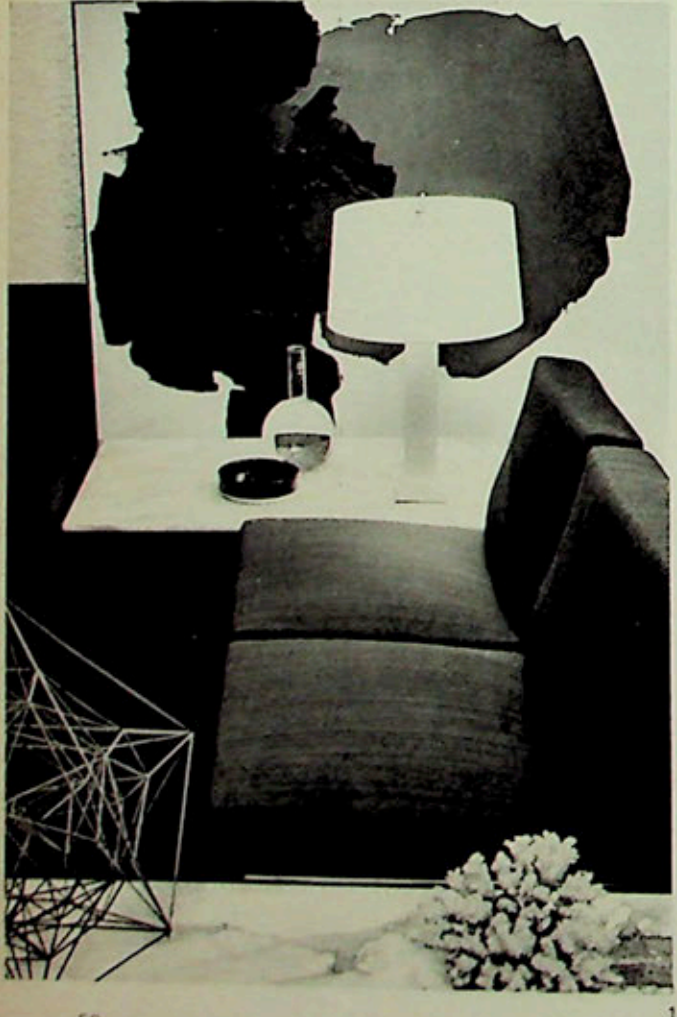
Nouveaux tissus d'ameublement

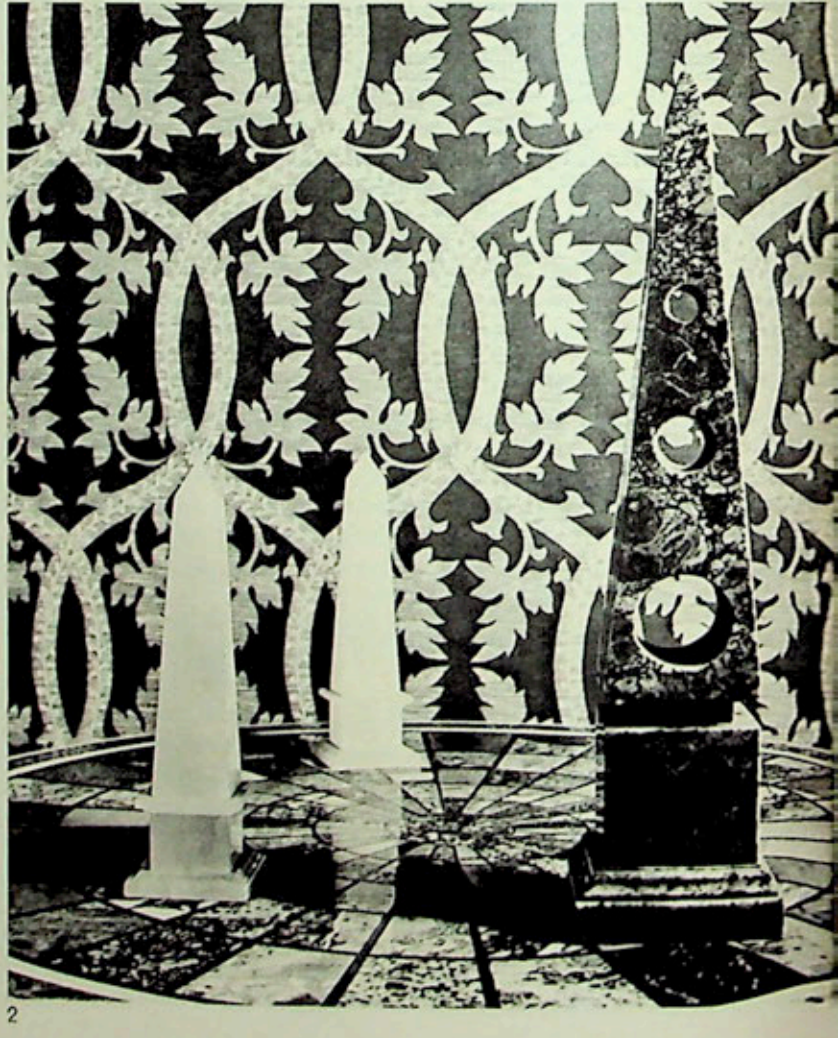
1 Près d'une lampe dont le piètement est une colonne de terre cuite blanche (Carl), deux chauffeuses « Samouraï » (Plan System, éditées par Airborn), tendues de tissu « Narval » (Placide Joliet). Au fond, une toile de Feito.

2 Ces obélisques d'albâtre posés sur un plateau italien XVIII• (Maria Pergay) se détachent devant les grands motifs de la toile « Veronèse » (Lauray), aux tons verts et feuille morte.

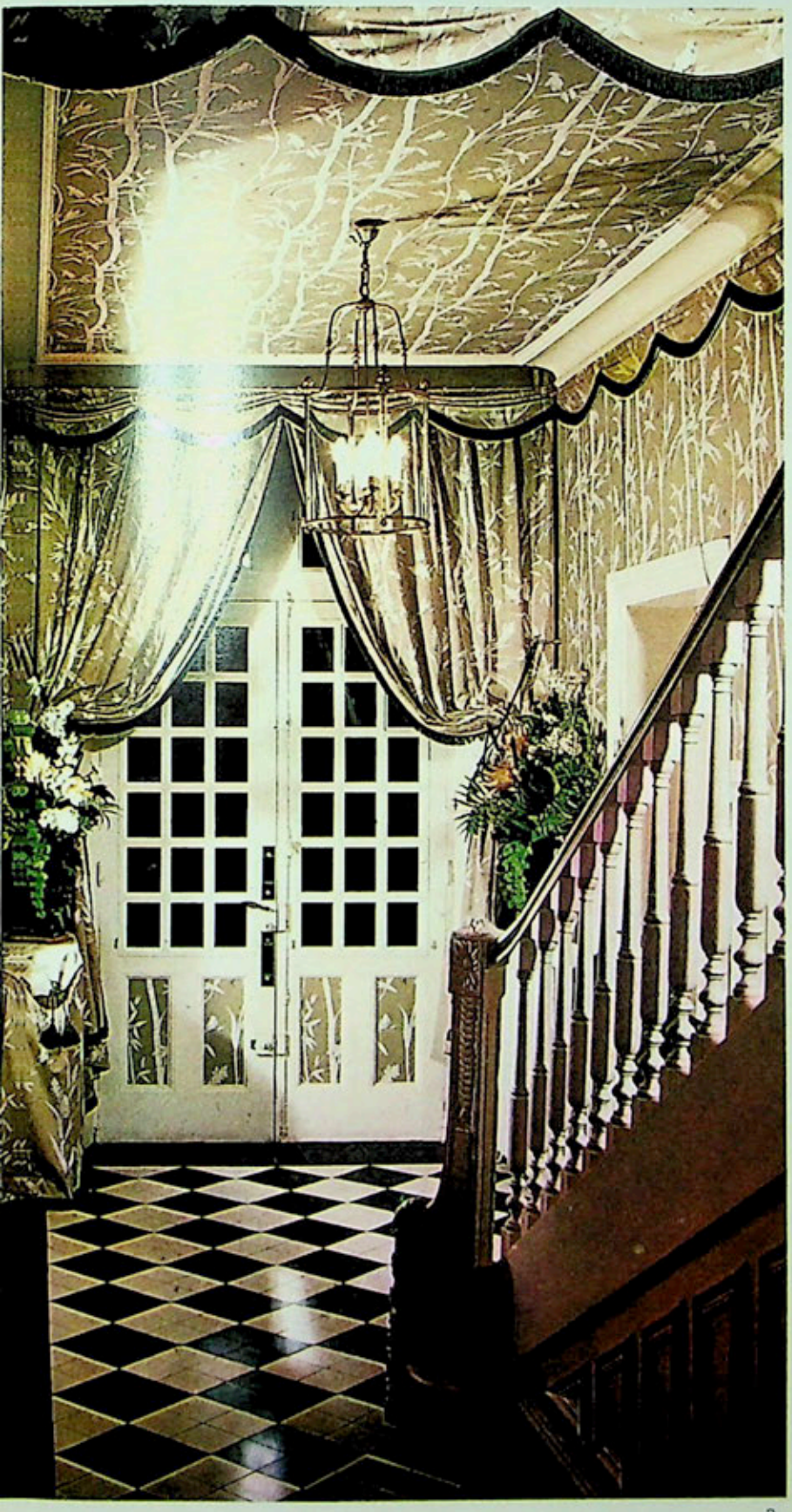
3 Dans le vestibule d'une maison de campagne, Janine Dugrenot a tendu les murs et le plafond de papier et de tissu assorti, « Honorable Bambou » à fond mastic (Nobilis).

4 Les fauteuils « Trompe d'éléphant » et la méridienne de ce salon 1830, installés par Jacques Damiot, sont recouverts de damas de tergal (Rodiaceta). Dans la chambre « Louis XVI », d'époque 1900, au fond, le lit est garni de soie rayée à fleurs (Descheemaecker).





1 2



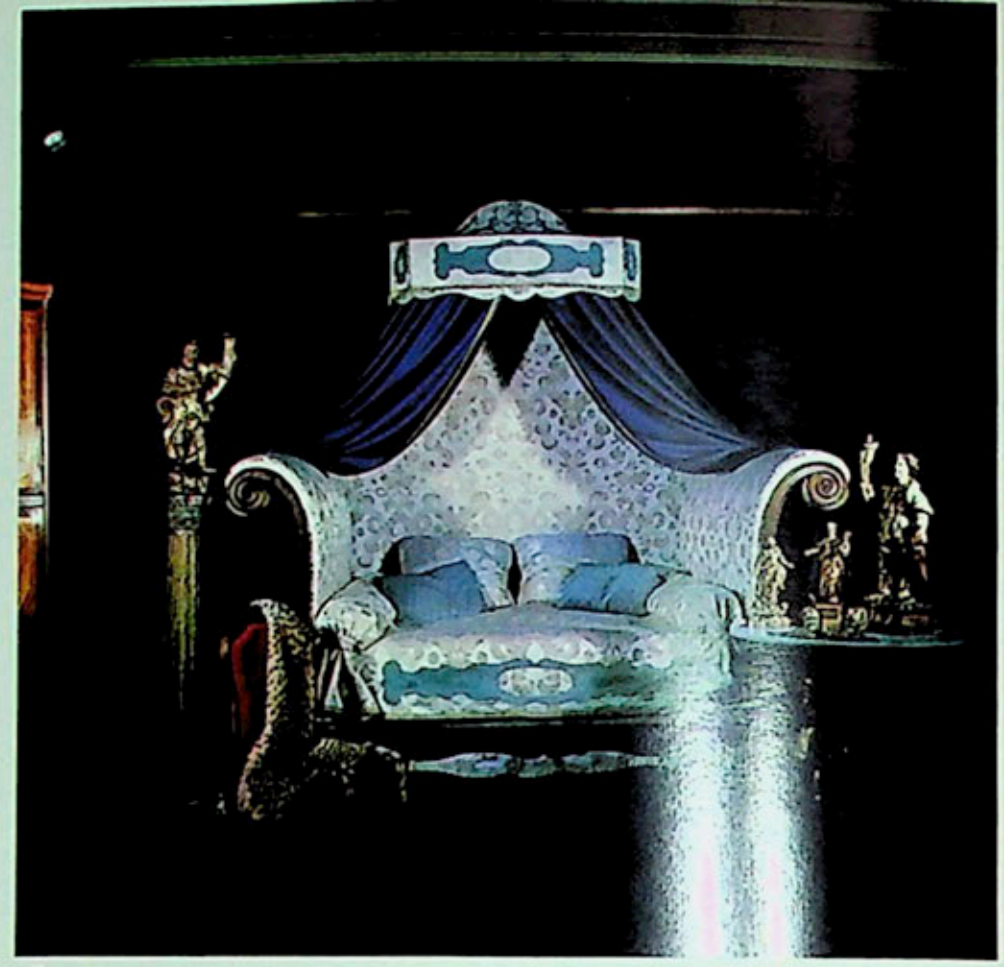
3

4

5 Contre le mur tendu de damas frappé (Descheemaecker) d'un salon décoré par Jean-Marie Simon, des coussins de soie (Quenin) s'amoncèlent sur le grand canapé tendu de velours (Delaroière) comme le fauteuil (à gauche, au premier plan). Table basse en argent (Maria Pergay). On aperçoit à gauche, derrière le palmier et le fauteuil d'osier (Comoglio), les longs rideaux de soie patinée (Veraceta) qui habille la fenêtre. Le dessus de table, au premier plan à droite est fait dans une robe du XVIII[e] siècle.

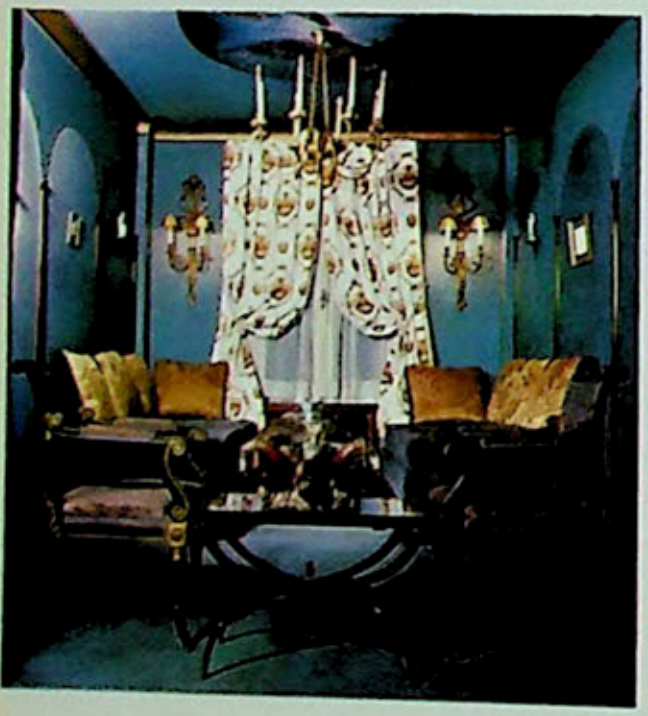
5

1



2

3



1 Cette installation réalisée par R. Pagnier (Galerie Péquignot) associe le velours de lin (Delaroière), sur le canapé, le velours de coton (Delaroière), sur la table et le velours de soie (De Leselle) pour les poufs. Les murs sont tendus de toile de lin (Lauer). Des coussins en soie de Chine et une couverture de guanaco garnissent le canapé. Le tapis a été exécuté à Lorca (Espagne) d'après un dessin exclusif. Sur la table de laque japonaise, un petit bronze de David d'Angers, des lions de marbre XVIII*, une lampe à piètement de bronze doré « Epi de maïs ». Au fond, une « Bataille » peinte sur bois (Galerie Garnier).

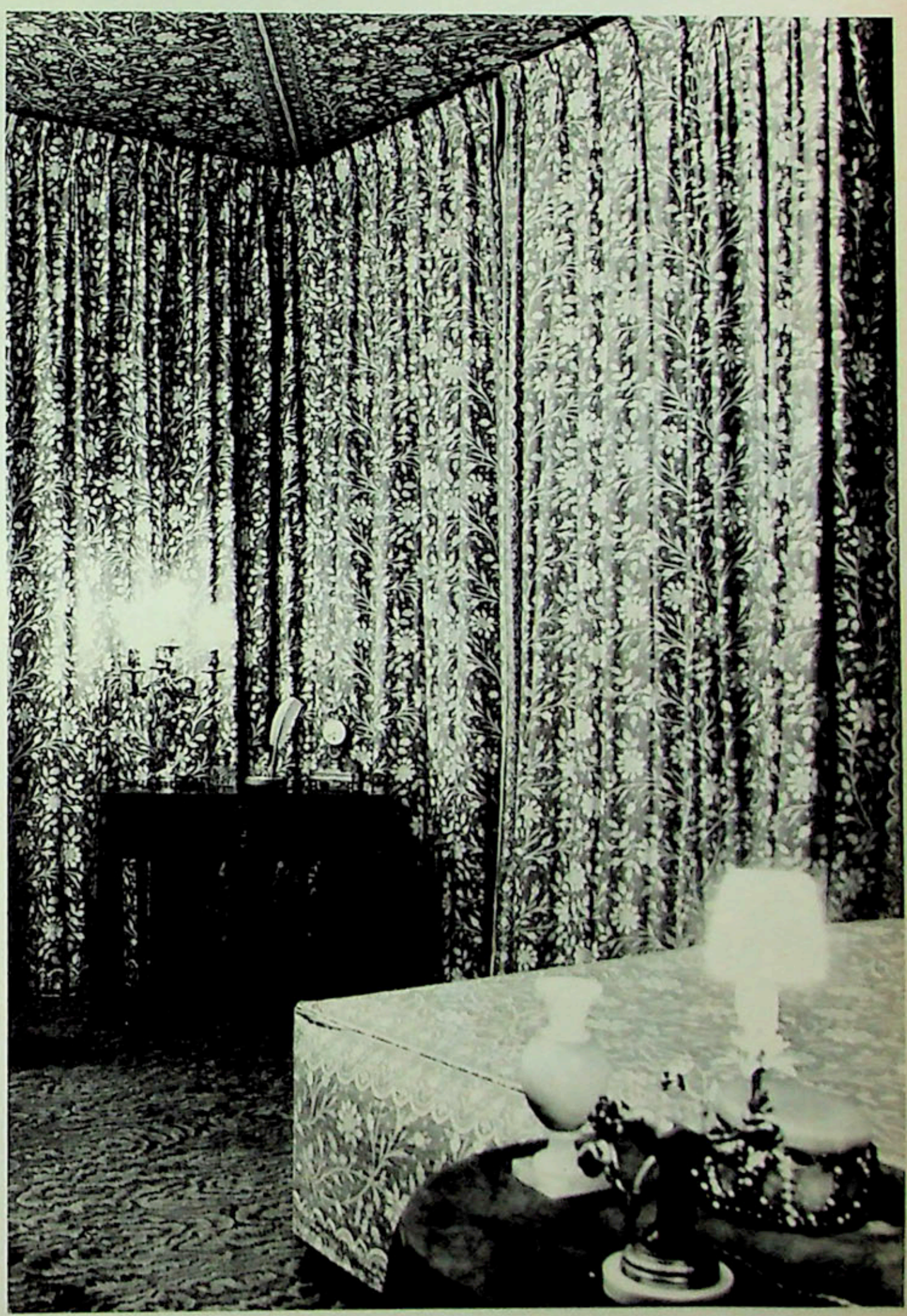
2 Ce lit Régence (Décoration J. Dugrenot), est garni d'un damas tissé de fils d'or et de soie (Quenin), avec des incrustations de velours épinglé de coton (Edouard Petit) et des passementeries de fils d'or (Louis Mainieu). A droite, sur une table lombarde du XVIII*, des statuettes baroques italiennes.

3 La fenêtre de cette pièce décorée par Raoul Guiraud est habillée de satin de coton blanc à dessins or « Chantereine » (Romanex). Fauteuils Regency en bois noir et doré. Divan de velours garni de coussins de soie naturelle de Lyon. Sur la table, au premier plan, une tabatière écossaise XIX*.

4 Janine Dugrenot a réuni ici des boiseries XVIII* bleu clair et blanc pierre, des rideaux de soie patinée (Frey), un tapis ancien de Chine à fond bleu (Collection Dario Boccara). Bureau en laque noire XVIII*; appliques et cartel d'alcôve d'époque Louis XV. Sur la cheminée, une collection d'œufs d'autruche japonais XIX*. La bergère Louis XVI, au fond, est recouverte de cuir naturel.

5 La toile flammée « Colombo » en fibrane à grands carreaux (Prud'homme Bené) qui garnit cette chambre à coucher, offre l'aspect traditionnel des soieries orientales. Elle est réalisée en coloris unique.

6 Les murs, le plafond, le lit de cette chambre à coucher sont garnis de la même perse bleue à dessins blancs (Lomanach).



6

11

11 Des fougères disposées dans un grand vase d'argent sur un guéridon à trois plateaux, mêlent leur feuillage à la flore exotique d'une toile de jute imprimée (Manuel Canovas) qui recouvre le mur du fond. (Le tissu existe en huit coloris différents).

2

2 Dans l'angle d'une pièce tendue de velours frappé turquoise (Lelièvre), une table anglaise XVIII[e] dont le plateau est en marbre italien de même époque. Lampe « Pomme de Pin » en bronze doré. A droite, un siage de pierre dure, près d'un chandelier en marbre d'Ecosse (Ensemble de Maria Pergay).

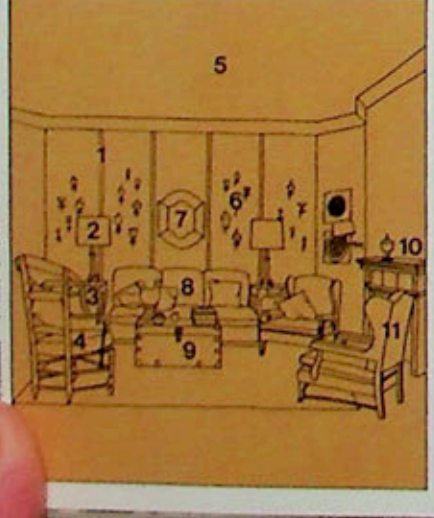
3

3 La toile doupionnée XVIII[e] « Flora » (Lauer, coloris exclusif de Michel Pignères) donne un cachet d'élégance raffinée à ce salon décoré par Michel Pignères.

Ce n'est pas le salon de Madame X...

mais un décor réalisé avec des meubles, objets et tissus vendus dans les deux magasins de la

GALERIE MAISON ET JARDIN



Dessin Photo Chanlain

1 Boiseries d'époque XVIII[e] siècle. **2** Paire de lampes du XIX[e]. **3** Deux tables de province du XVIII[e] en noyer ciré. **4** Fauteuil périgourdin fin XVIII[e]. **5** Tissu de lin imprimé à l'aide d'anciens rouleaux retrouvés en archives. **6** Sur les boiseries, collection d'objets en bois tourné. **7** Glace en écaille. **8** Canapé très confortable pour toutes les époques. **9** Coffre de marine en camphrier. **10** Cheminée anglaise en bois. **11** Fauteuils de province modèle du XVIII[e].

Nous rêvons trop souvent à des installations irréalisables. Cette photo a été exécutée pour démontrer qu'il est possible de créer une ambiance charmante, raffinée et même tout à fait personnelle avec des éléments choisis par le décorateur de la Galerie Maison et Jardin dans ses deux magasins de la rive gauche et de la rive droite. Même les boiseries et la cheminée sont des trouvailles de la Galerie qui, bien au-delà du simple mobilier, vend l'atmosphère et le style qui lui sont propres. L'élaboration et l'exécution de chaque projet sont assurées par un service de décoration ponctuel et efficace.

RIVE DROITE, 38 rue de Courcelles (près St-Phil.-du-Roule) Wag 66.70 - RIVE GAUCHE, 242 Bd St-Germain (carrefour Bac) Bab 06.01. Pari

L'ŒIL

PÆSTUM

ITALIE

ENIT

Vacances en Italie - Onze mois de nostalgie

Ceux que passionnent les arts et l'histoire pourront trouver partout les vestiges de civilisations très anciennes.
Bons d'essence - Réductions de chemins de fer

Renseignements:
Office National Italien de Tourisme (E.N.I.T.)
Paris: 23, rue de la Paix
Nice: 14, av. de Verdun et toutes les agences de voyage.

Alexandre Iolas

New York - Paris - Genève

LEONOR FINI

12 Mai / 5 Juin 1965

YVES KLEIN

12 Avril / 8 Mai 1965

196, Boulevard Saint-Germain - Paris

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Fondation Gulbenkian - Mario Novaïs:
pages 2 à 10. Routhier: page 6
Prof. L. Reidemeister: pages 15, 16, 18, 19, 20 et 21
California Palace of the Legion of Honour,
San Francisco: page 16. Herbert P. Vose: page 18
Frick Art Reference Library: page 19
Archives des Monuments Historiques:
pages 20, 22, 24. Giraudon: pages 20, 27, 28, 30, 31
Fogg Art Museum, Cambridge: page 25
René Basset: page 26
Agraci: page 28. Minneapolis Institute of Art:
page 29. Musées Nationaux: pages 26 et 35.
Metropolitan Museum, New York: page 29
J.-D. Lcrieux: pages 31, 33 et 36
Cercle d'Art: page 34. Kröller-Müller, Otterloo
et Musée National, Copenhague: page 35
A. Bernheim: page 39. Herz: page 40. Nelson:
pages 43 et 44; B. Burstein: page 40
Robert Emmett Bright: pages 48, 50, 51,
52, 53 et 54. Pierre Berdoy: page 49

Photographies en couleurs:
Fondation Gulbenkian-Mario Novaïs: page
de couverture, pages 11 et 12-13
Marc Lavrillier: page 14. H. Tabah: page 37
Robert Emmett Bright: page 55

Notre couverture: Francesco Guardi:
La Fiera della Sensa. Détail.
Lisbonne, Fondation Gulbenkian

Notre prochain numéro: Richelieu
et Rubens. Gian-Cristoforo Munari. L'album
Périer du Louvre. La dernière période
de Klee. Débat à propos de deux Salons.

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe
pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277
U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud**
(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne
Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

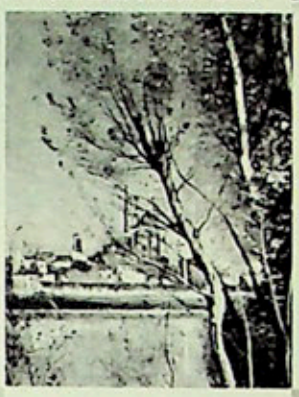
L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 124
AVRIL 1965

Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

SOMMAIRE

14 Peintres de L'Ile-de-France



22 Dessins de Greuze

2 « Vedute » de Guardi

30 Le Barc de Boutteville

48 Eugène Berman et ses objets

38 Le Musée d'Israël

2 Les « Vedute » de Guardi à la Fondation Gulbenkian, par le professeur Rodolfo Pallucchini

14 L'Ile-de-France et ses peintres, par Léopold Reidemeister, directeur des Musées de Berlin

22 Dessins de Greuze pour « Septime Sévère », par Edgar Munhall

30 Le Barc de Boutteville, par Cécile Guy

38 Le Musée d'Israël à Jérusalem. Entretien de W. J. Sandberg, directeur du Musée, avec M.-G. de La Coste-Messelière

L'ŒIL du décorateur

48 L'appartement d'Eugène Berman et ses objets, par Rosamond Bernier

1

Les «Vedute» de Guardi à la Fondation Gulbenkian

2

par Rodolfo Pallucchini

Ma première « rencontre » avec quelques-uns des Guardi de la collection Gulbenkian remonte à 1935 et à l'exposition du Petit Palais « L'Art Italien de Cimabue à Tiepolo ». J'étais alors au début de ma carrière d'historien d'art et je n'avais pas encore beaucoup voyagé: cette exposition, qui réunissait tant de trésors, fut pour moi la source de nombreuses émotions, dont les plus vives ont été sans doute celles que me réservaient d'abord la *Judith* de Giorgione, prêtée par l'Ermitage, et puis la série des Guardi, les sept « vedute » de la Fondation Gulbenkian. Il y avait notamment le *Grand Canal au Rialto* (n° 488), les deux *Fiere della Sensa* (n^{os} 390 et 386 a) et la *Vue du Môle avec le Palais Ducal* (n° 386 b). Je connaissais déjà bien d'autres œuvres de Guardi, mais celles-ci m'avaient frappé par leur parfait état de conservation qui permettait d'en apprécier l'extraordinaire qualité. Leurs coloris brillants, la légèreté des ciels, la fraicheur du coup de pinceau, la nervosité de la touche dans le dessin des « macchiette » exprimaient mieux que d'autres, me semblait-il, l'inimitable magie de Guardi. Par la suite, à l'occasion de diverses expositions, j'ai vu d'autres Guardi de la collection. Mais c'est seulement l'année dernière que j'ai pu les connaître tous (1). Les vingt-deux tableaux sont pour le moment conservés au Palais Pombal, à Oeiras, en attendant l'achèvement du bâtiment ultra-moderne qui abritera à Lisbonne la Fondation Calouste Gulbenkian.

(1) Voir les notes en pages 56-57.

1. *Francesco Guardi : Le Grand Canal au Pont du Rialto (nº 488). Tous les tableaux reproduits dans cet article appartiennent à la Fondation Calouste Gulbenkian, de Lisbonne. Les numéros sont ceux de l'inventaire de la collection.*

2. *La Fiera della Sensa. Détail de la fig. 17 (nº 390).*

Pendant une journée entière, j'ai pu admirer ces toiles de près, les étudier dans leurs moindres détails, les « interroger » directement, les comparer entre elles: je crois qu'elles forment un ensemble unique au monde: aucun autre musée ne possède autant d'œuvres de Guardi qui soient d'une telle qualité.

Je n'ai pas connu Monsieur Gulbenkian, mais il est facile d'imaginer son goût en voyant sa collection d'œuvres occidentales et orientales, et les Guardi admirablement choisis qu'il acheta sur le marché de Londres entre 1907 et 1921.

L'ouvrage que Simonson avait consacré à Francesco Guardi, publié à Londres en 1904, venait d'attirer l'attention des collectionneurs sur l'artiste dont la « redécouverte » bénéficiait d'autre part de la vogue croissante de l'Impressionnisme et du Post-Impressionnisme. Je ne pense pas que l'œuvre de Guardi ait quoi que ce soit de commun avec l'Impressionnisme, encore moins qu'elle en soit une anticipation, mais la luminosité de ses ciels et la vivacité de la touche s'imposaient précisément au moment de l'évolution du goût déterminée par la leçon des Impressionnistes français (2).

En 1907, Calouste Gulbenkian achetait le *Grand Canal au Pont du Rialto* (nº 488) qui avait appartenu à Rodolphe Kann, et la *Fiera della Sensa* avec son pendant, la *Vue du Môle et du Palais Ducal* (nºs 386 a et b), de la collection Ashley, puis, l'année suivante, un tableau sur le même sujet, la *Vue du Môle* (nº 491) de la collection Kaufmann, qui est une interprétation stylistique différente, et plus tardive, du même thème. Quelques années plus tard, en 1915, le *Caprice d'architecture* (nº 538) entrait dans la collection Gulbenkian, et, trois ans après, à la fin de la guerre, l'*Ile de San Giorgio Maggiore* (nº 388).

En 1919, il eut la possibilité exceptionnelle d'acquérir un groupe de chefs-d'œuvre: la *Fiera della Sensa* (nº 390), la *Régate sur le Grand Canal vue de Ca' Foscari* (nº 391), le *Départ du Bucentaure* (nº 392) et le *Pont du Rialto selon le projet palladien* (nº 393), qui avaient appartenu, avant 1850, au premier Comte de Camperdown. La collection s'augmentait encore durant la même année, du *Caprice* (nº 531) qui passait en vente chez Christie. Gulbenkian était de plus en plus fasciné par le peintre et ne laissait passer aucune occasion d'ajouter d'autres œuvres significatives à celles qu'il possédait déjà. En 1920, il se rendait acquéreur des deux *Caprices* (nºs 93 a et b), du *Canal de la Giudecca avec l'église Sainte Marthe* (nº 122), du *Pont sur le Brenta aux portes du Dolo* (nº 385 a) et de son pendant, le *Paysage avec des motifs classiques* (nº 385 b). En 1921, deux joyaux venaient enrichir l'ensemble, la scintillante *Ile de San Pietro di Castello* (nº 267) et la *Régate sur le Grand Canal au Pont du Rialto* (nº 387). Calouste Gulbenkian avait commencé sa collection de Guardi avec le *Grand Canal au Rialto* (nº 488), que l'on peut considérer comme l'une des premières œuvres de Guardi peintre de « vedute »; il la couronnait avec la *Régate au Rialto* (nº 387), l'une des dernières œuvres de l'artiste.

Je ne crois pas que Calouste Gulbenkian ait réussi par le seul effet du hasard à réunir une gamme de tableaux reflétant ainsi toute l'évolution du goût de Francesco Guardi: un tel choix suppose non seulement un sens aigu de la qualité, mais aussi l'intuition du développement stylistique accompli par le peintre vénitien.

Francesco Guardi, on le sait, avait commencé sa carrière dans l'atelier de son frère Gianantonio, peintre habile de l'histoire profane et sacrée, dont l'activité se déroula essentiellement en Vénétie. Près de son frère, formé par l'étude de Sebastiano Ricci et de Gianantonio Pellegrini, Francesco avait acquis un style rapide et souple, orienté plutôt vers l'élaboration expressive que vers l'invention; il s'était habitué à plagier les compositions des autres plus qu'à travailler d'après nature. Dès sa jeunesse, Francesco avait donc été initié à une certaine forme de « maniera »: peindre, c'était pour lui créer une évocation fantastique, selon les règles d'une tradition illustrée par les noms d'un Maffei, d'un Magnasco, d'un Bazzani et d'un Sebastiano Ricci. Dans les peintures à personnages signées de Francesco, on sent derrière la touche nerveuse du pinceau, une tension mentale hallucinée. Je ne vais naturellement pas tenter ici de distinguer entre l'œuvre de Gianantonio et celle de Francesco: le problème est d'ailleurs rendu très complexe par l'usage de la collaboration entre artistes pratiquée depuis le Trecento dans les ateliers vénitiens. Je suis convaincu que le plus génial des deux frères était Francesco et que, par conséquent, on peut difficilement attribuer à son aîné des œuvres de qualité très haute, conçues essentiellement en fonction du paysage, comme les scènes de « L'Histoire de Tobie » dans l'église de l'Ange Raphaël à Venise, même si l'idée d'ensemble, faite en grande partie d'emprunts, peut être de Gianantonio.

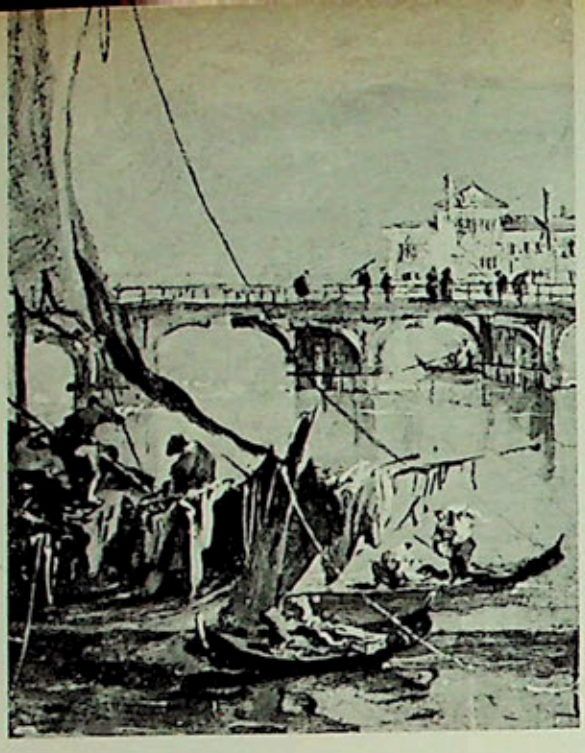
A un certain moment de la carrière de Francesco, sa vocation de paysagiste prend le dessus, et il s'adonne désormais à une intense activité de « vedutiste » qu'il poursuivra jusqu'à sa mort, survenue le 1er janvier 1793.

3. La Fiera della Sensa. Détail de la fig. 17.

4. La Régate vue de Cà Foscari (nº 391).

La Départ du Bucentaure (nº 392).

10. Caprice (nº 331)



6.
L'Ile de San Pietro di Castello.
Détail de la fig. 16 (nº 267).

7.
L'Ile de San Pietro di Castello.
Etude pour le tableau reproduit fig. 16.

8. *Vue du Môle et du Palais Ducal. Détail de la fig. 9 (nº 386 b).*

9. *Vue du Môle et du Palais Ducal (nº 3*

12. *La Régate au Pont du Rialto (nº 389).*

11.. *Caprice (nº 531).*

13. *La Régate au Pont du Rialto (nº 387). Détail.*

14. *L'Ile de San Giorgio Maggiore (nº 388).*

A quelle époque remonte ce changement d'orientation? Bien des hypothèses ont été avancées. Goering (3) le plaçait vers 1740 et l'expliquait par le contact de Marieschi (mort en 1743). Byam Shaw (4) pense que le « vedutisme » de Guardi doit être mis en relation avec le retour de Canaletto à Venise et se situerait par conséquent quelques années avant la mort de son frère (1760). Le dernier à aborder le problème, Morassi (5) a publié une série de « vues » appartenant à la collection du Duc de Buccleuch, dont certaines portent la signature de Guardi, tandis que les autres sont certainement de Marieschi, mais avec des silhouettes de Guardi. Morassi a renforcé ainsi la thèse soutenue par Goering d'une conversion de Guardi à la peinture de paysage sous l'influence de Michele Marieschi. Certes, les rapports n'ont pas manqué entre Canaletto et Guardi, et cela est d'autant plus normal que le second s'était trouvé brusquement privé du soutien de Marieschi. Mais il ne s'agit certainement pas d'une relation de maître à disciple comme l'avait supposé la tradition du XVIII[e] siècle.

Il me semble, en réalité, qu'il faut voir dans le « canalettisme » de Guardi, une inspiration thématique qui le ramena brusquement à sa véritable personnalité et qu'il adopta comme il avait adopté des suggestions et des impulsions diverses pendant la période où il avait été peintre de figures. Mais je crois (6) qu'entre cette activité presque entièrement consacrée aux « vedute » et celle de peintre de figures qui l'avait précédée, le point de jonction est une série de « vues imaginaires », dans le goût de Marco Ricci et de Michele Marieschi. La « vue imaginaire », c'est-à-dire le « Capriccio », a donc une place importante dans l'activité de Francesco Guardi, au point de donner à l'interprétation même du paysage un sens fantastique et magique. C'est ainsi qu'il faut comprendre son interprétation de Venise: une interprétation qui n'est pas celle du romantisme, encore moins celle de l'Impressionnisme, mais qui naît d'une poétique du « Caprice » d'un caractère merveilleusement rococo, où le rythme impétueux du style élimine tout écran entre la réalité et la fantaisie.

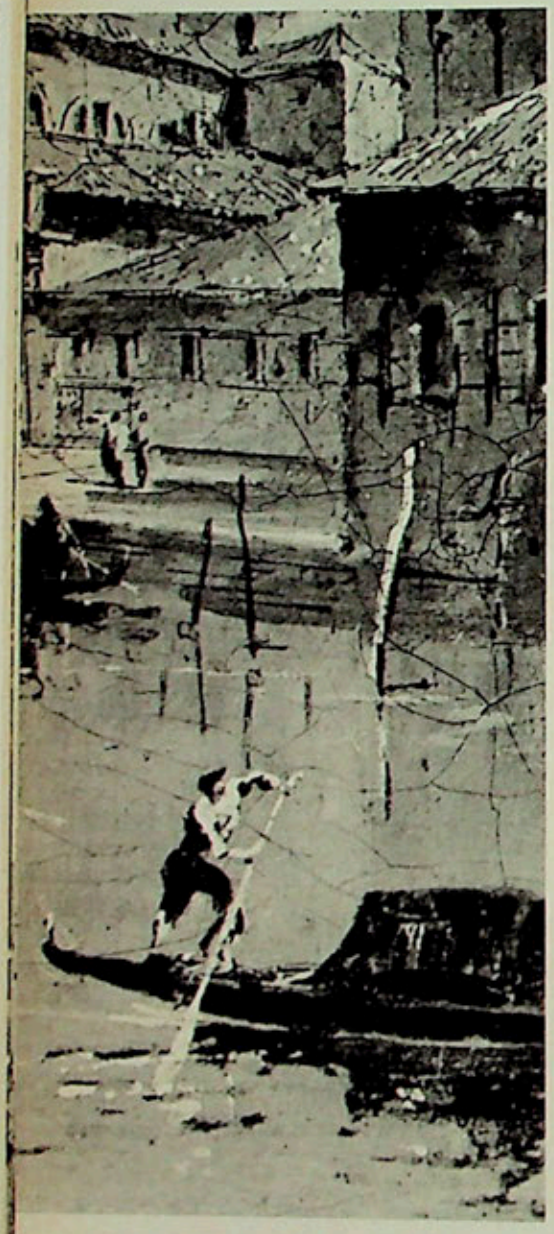
C'est au début de l'activité de Guardi, nous l'avons vu, qu'on peut rattacher le *Grand Canal au Pont du Rialto* (n° 488) (7). Sur le Grand Canal, dessiné dans une audacieuse perspective, conforme à la leçon de Canaletto, le ciel immense répand une lumière très claire, qui est celle du début de l'après-midi (fig. 1). Dans un réseau de contours fragmentés et nerveux la couleur est rendue vibrante par le rythme alterné des zones de lumière et d'ombre, par la réfraction de cette luminosité sur la Riva del Carbon, sur les innombrables embarcations qui animent le canal, sur les petites silhouettes et les monuments de la rive opposée. Les édifices, le grand palais Manin à droite, au-delà du pont par exemple, ont encore une netteté descriptive qui est celle de Canaletto: même les silhouettes sont individualisées dans leurs attitudes et leurs coiffures. Guardi a placé sa signature sur l'enseigne d'une boutique. Il s'agit certainement d'une œuvre peinte entre 1755 et 1760.

Les quatre toiles provenant de la collection Camperdown, la *Fiera della Sensa*, la *Régate sur le Grand Canal vue de Ca' Foscari*, le *Départ du Bucentaure*, le *Pont du Rialto selon le projet palladien*, sont postérieurs de quinze ans (vers 1770) (8): en les comparant au premier *Pont du Rialto* (n° 488), on peut mesurer tout le chemin parcouru par l'artiste.

Voici la Place Saint-Marc (fig. 17), transformée pour la fête de la « Sensa » (Ascension) par un décor de bois antérieur à celui que l'architecte Bernardino Maccaruzzi devait réaliser en 1776 (9). Cette colonnade surélevée donne à la place des dimensions fabuleuses. Les fragiles architectures provisoires semblent s'alléger, perdre leur consistance, se dissoudre dans l'atmosphère lumineuse. L'espace de Guardi n'est plus celui de Canaletto, défini dans le temps par une lumière ferme et constante: il devient irréel et fantastique, il transforme l'apparence des choses pour créer une sensation intense de mouvement. Les silhouettes (fig. 2 et 3), par rapport à celles du *Pont du Rialto* (n° 488), sont plus nerveuses, cernées d'un trait plus frémissant. Elles sont rarement isolées, mais généralement assemblées par groupes. Le motif de la rencontre, de la conversation, si naturel dans la psychologie un peu bavarde des Vénitiens, devient un élément d'animation que Guardi ne cessa d'approfondir.

La *Régate vue de Cà Foscari* (10) (fig. 4) est certainement dérivée d'une peinture de Canaletto conservée à Windsor et gravée par Visentini en 1742. Mais le point de vue adopté par Guardi est plus reculé, et la surface du ciel en est presque doublée. La rigueur de la perspective chère à Canaletto est comme brisée: les édifices semblent disposés sur un tracé mouvant, irrégulier, qui fait surgir un contraste dynamique entre les zones de lumière et les zones d'ombre. Un autre élément contribue à animer cet espace ouvert, inondé de lumière: c'est la foule, qui s'appuie aux balcons et aux fenêtres, qui se presse le long des rives sur les embarcations de toutes sortes, créant ainsi une vibration chromatique ininterrompue entre l'azur de l'eau et les variations tonales des façades.

(Suite page 56.)



15. L'Ile de San Pietro di Castello. Détail.

166. *L'Ile de San Pietro di Castello (nº 267).*

17. *Pages 12-13: La Fiera della Sensa (nº 390).* ►

e Bonnard: **Vernon. Ma Roulotte.**
sur toile. 53x46 cm.
collection Charles Terrasse.

2. La maison de Bonnard à Vernon, photographiée, comme les autres sites présentés ici, par le professeur Reidemeister.

2

L'Ile-de-France et ses peintres

par Léopold Reidemeister

Je dois avouer que je me sens toujours attiré vers l'Ile-de-France, et que je ne me lasse pas d'aller à la recherche de tout ce qui rappelle les peintres qui l'ont habitée. Souvent aussi, quand je suis à Berlin, mes pensées retournent vers cette province et ses artistes, et il m'arrive parfois de découvrir tout à coup clairement ce que je n'avais pas su voir lorsque j'étais sur place.

Voici par exemple ce qui m'apparut un jour à Berlin: lorsque Sisley, peu après 1870, à Louveciennes, sortait de sa maison de la rue de la Princesse et suivait la rue de la Machine (cf. Léopold Reidemeister, Auf den Spuren der Maler der Ile-de-France, Berlin, 1963, p. 86) pour aller peindre sur les bords de la Seine, il devait descendre le talus jusqu'au fleuve au bout de la rue de la Machine, qui se termine en cul-de-sac. C'est ce que j'ai fait moi aussi, ce printemps, et j'ai ainsi découvert le charme secret de ce détail qui a exercé son attrait sur Sisley, lorsqu'il suivait les méandres du sentier jusqu'à la berge (fig. 11 et 12).

Mais ces promenades sur les pas des peintres de l'Ile-de-France, que j'avais entreprises ce printemps afin de préparer un film pour la télévision, m'ont apporté aussi quelques déceptions. La Machine de Bougival, cette merveilleuse construction rouge et blanche, avec son toit de cuivre vert, qui dominait la Seine, a été victime des exigences de la navigation fluviale. Si d'autres sont prêts à accepter ces nécessités pratiques, pour ma part je ne puis m'empêcher de déplorer à Berlin, la disparition de la Machine de Bougival, car Sisley lui avait donné à mes yeux un caractère sacré. Et je déplore aussi qu'on ait remplacé par un banal pont métallique la petite passerelle sur l'Almon, à Trois Moulins, que Cézanne avait peinte en 1879 et que j'ai réussi à retrouver et à photographier en 1963 (Reidemeister, p. 34). Ces destructions sont-elles inévitables? Ne pourrait-on protéger comme un monument un motif ou un site qui eut l'honneur de retenir l'attention d'un des plus grands peintres français? Et ma déception fut grande aussi de voir que l'entrée du village d'Eragny-sur-Epte, que Pissarro m'avait fait aimer, et qui avait jusque-là conservé tout son caractère campagnard (cf. Reidemeister, p. 124), était désormais gâtée par l'horreur de deux villas banales.

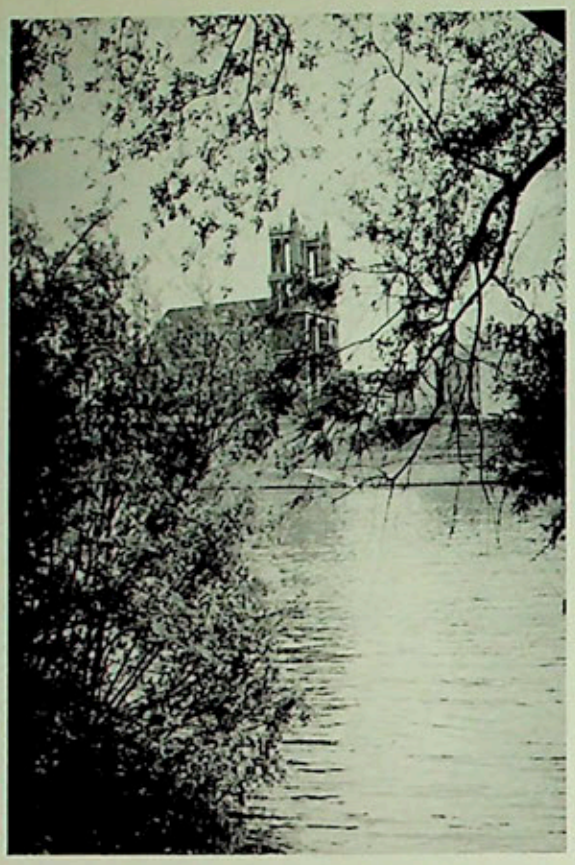
Il faut donc se hâter si l'on veut encore retrouver en Ile-de-France ce qui a autrefois charmé le regard des peintres. Voici donc une moisson supplémentaire de découvertes, que je donne dans l'ordre chronologique:

L'église collégiale de Mantes mérite d'être retenue en souvenir du tableau de Corot qui se trouve à Reims. Elle n'est pas vue ici sous le même angle, mais on peut constater que le caractère du paysage n'a pas changé (fig. 3 et 4).

La petite église romane de Rolleboise près de Rosny, qui domine la Seine, est toujours telle que Corot et Daubigny ensemble la peignirent.

Non loin de Rolleboise, si on laisse sur sa droite la boucle de la Seine et La Roche-Guyon, on trouve plus en aval, sur la rive plate du fleuve, le village de Bonnières, que Daubigny a représenté de nombreuses fois (fig. 13 et 14).

Le petit tableau de Théodore Rousseau qui représente le pont de Moret et qui se trouve à Smith College, dans le Massachusets, a figuré dans les expositions



3. La Collégiale de Mantes vue de l'Ile-aux-Dames.

4. C. Corot: **La Collégiale de Mantes.** Huile sur toile. 51x32 cm. Musée de Reims.

« Barbizon revisited » qui eurent lieu aux Etats-Unis en 1962-63. Théodore Rousseau a ainsi précédé Sisley qui peignit de nombreux tableaux en cet endroit un peu plus tard. Par bonheur les alentours du pont de Moret n'ont guère changé depuis, et on peut encore y voir les femmes laver leur linge dans le Loing en échangeant les nouvelles de la petite ville (fig. 5 et 6).

On peut apporter encore quelques précisions nouvelles d'ordre topographique au sujet de Pissarro, « Le Moulin du Patis près de Pontoise » que Venturi désigne comme le Moulin de 1868 (Venturi, 62) et que ses habitants nomment aujourd'hui le Moulin Bunon, est situé dans la rue des Etannets, non loin d'un autre moulin, que Cézanne devait peindre un peu plus tard (cf. Reid., p. 70). La maison principale a été surélevée d'un étage, les alentours sont beaucoup plus construits, en raison du développement de Pontoise, mais on peut encore identifier ce moulin sans aucune hésitation.

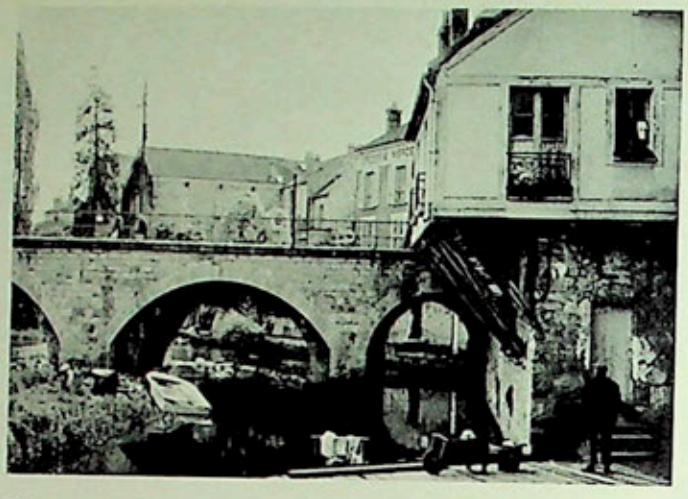
Juste avant et après la guerre de 1870, Pissarro demeurait à Louveciennes et il peignait volontiers les abords immédiats de sa maison, route de Versailles, surtout pendant les mois d'hiver ou par les jours de mauvais temps, lorsqu'il n'avait pas envie de faire de plus longues promenades.

« La Route de Versailles à Louveciennes (effet de pluie) » (Venturi 76) montre à gauche la maison qu'habitait Pissarro et dont l'étage mansardé a depuis lors été transformé en un étage normal.

Pissarro revint à Pontoise en 1872 et se logea dans le quartier de l'Ermitage, à l'ouest de la ville du côté d'Auvers. Ce faubourg avait conservé, et conserve encore aujourd'hui, un caractère champêtre. Un tableau de rues de 1879, qui ne figure pas dans Venturi, et qu'a fait découvrir John Rewald dans son livre sur Pissarro (New York et Cologne, 1963) représente la rue principale de ce faubourg, la rue de l'Ermitage (fig. 7 et 8). Le « Chemin du Coteau, près de Pontoise », de la même année, est un tableau qui lui aussi nous a été révélé pour la première fois par John Rewald. Il représente le sentier qui descend de l'Ermitage vers la rive droite de l'Oise, en direction de Valhermeil et d'Auvers. La maison sur la pente de la colline dont on peut apercevoir le toit depuis le chemin, existe toujours. Pissarro a souvent emprunté ce sentier (cf. Reid. 71) lorsqu'il allait peindre avec Cézanne à Valhermeil ou à Auvers.

Pour Cézanne je donnerai encore deux précisions topographiques que John Rewald a eu l'amitié de me fournir. La rue des Saules à Montmartre, qui est le sujet d'une œuvre de jeunesse datant de peu avant 1870, est encore intacte et souvent représentée par les peintres (fig. 9 et 10). De même, on peut toujours voir dans le village de Montgeroult près de Pontoise l'entrée de ferme qui prend chez Cézanne l'allure d'un porche roman et qu'il a peinte en même temps qu'une autre vue de Montgeroult en 1899.

C'est au-delà déjà des frontières de l'Ile-de-France, un peu plus au Nord, que nous trouvons la maison de Bonnard, « Ma Roulotte », à Vernonnet, sur la rive droite de la Seine (fig. 1 et 2), et la petite ville des Andelys, enserrée entre la falaise et une boucle du fleuve, que Signac a peinte avec tant de charme en 1886, au temps où le néo-impressionnisme déconcertait le public (fig. 15 et 16).

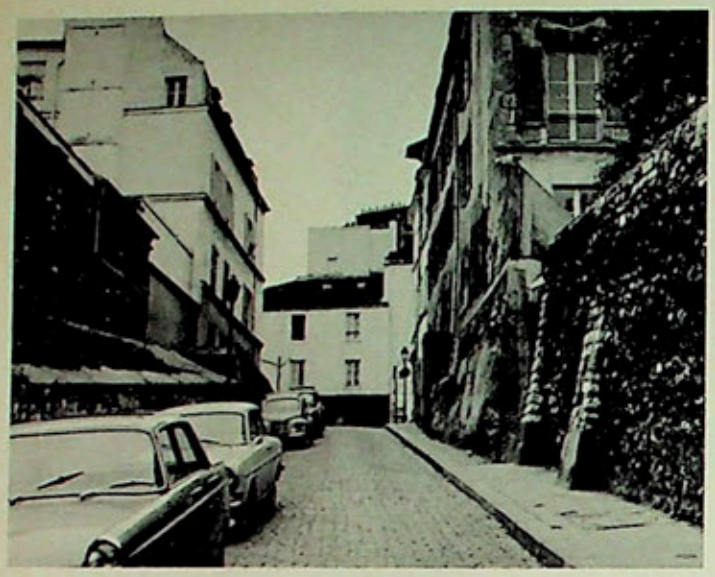


5. Le pont de Moret.

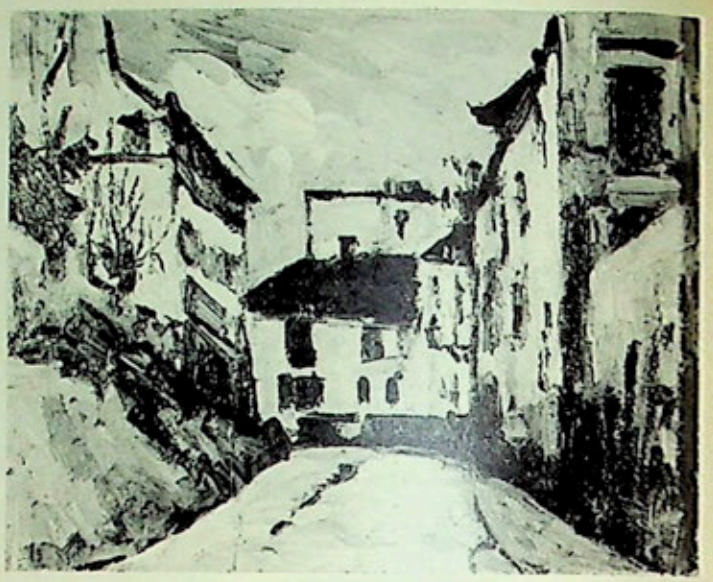
6. Th. Rousseau: **Le pont de Moret.**
Huile sur toile. 26,6x35 cm.
Northampton, Smith College of Art.

7. Pontoise, rue de l'Ermitage.

8. Pissarro: **Rue de Pontoise.** Huile sur toile. 48x46 cm. 1879. Popsfield (Mass.), collection William A. Coolidge.



9. La rue des Saules à Montmartre.



10. Cézanne: Rue des Saules. Huile sur toile. 32x41 cm. Paris, collection particulière.

11. Louveciennes.

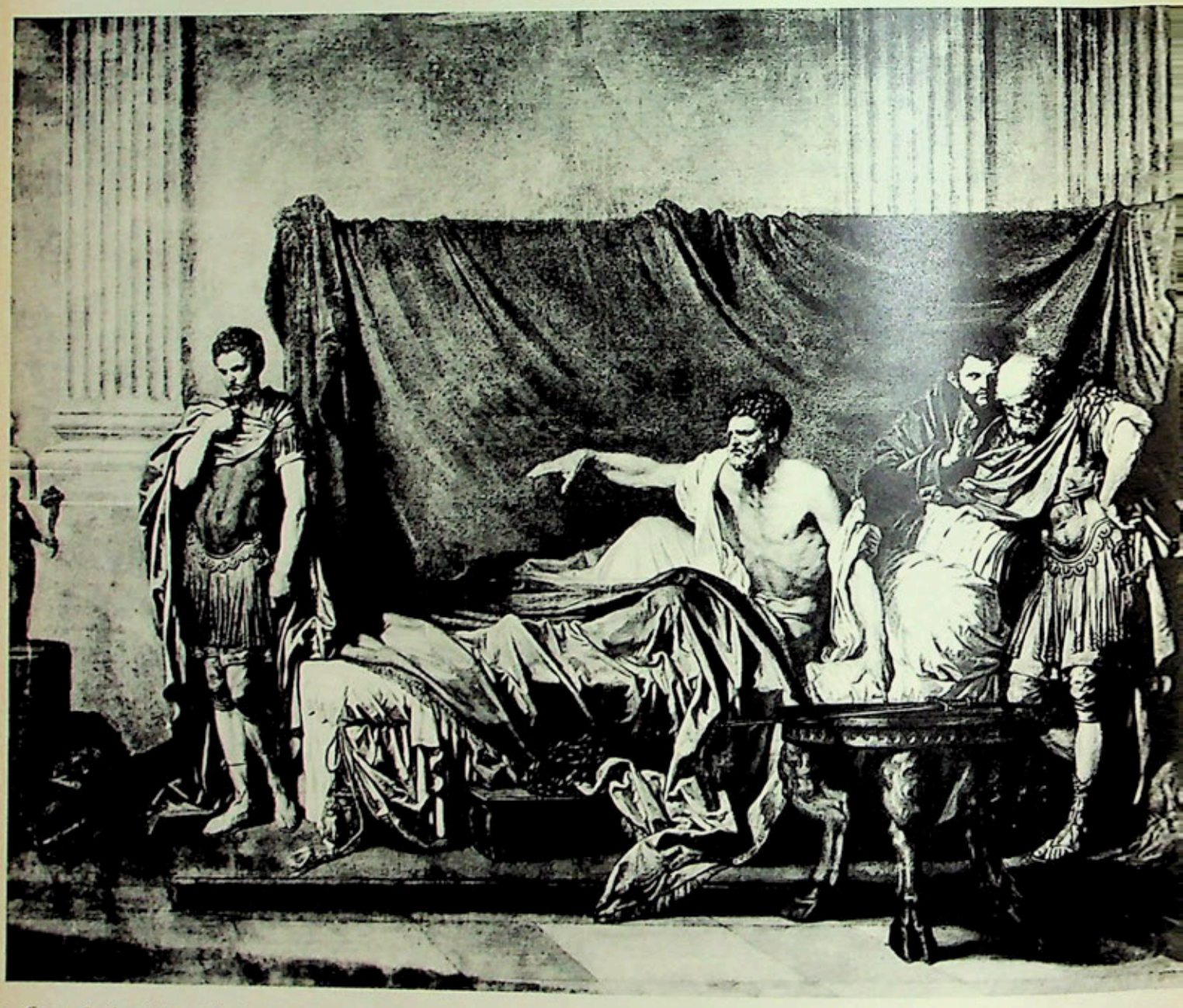
12. A. Sisley: Louveciennes. Hauteurs de Marly. Huile sur toile. 38x46 cm. Paris, Musée du Louvre.

13. Vue de Bonnières sur la Seine.

14. Daubigny: La Seine à Bonnières. Huile sur toile. 29,8x53,6 cm. 1857. San Francisco, Palace of the Legion of Hon

15. Les Andelys, vu de la Seine.

16. P. Signac: **La Seine aux Andelys.**
Huile sur toile. 65x81,3 cm. 1886.
Paris, collection Cachin-Signac.



1. *Greuze :* Septime Sévère. *Salon de 1769. Paris, Musée du Louvre.*

Les dessins de Greuze pour «Septime Sévère»

par Edgar Munhall

Ces travaux préparatoires pour un tableau qui choqua en son temps, montrent Greuze sous les traits inattendus d'un précurseur.

Pendant l'été de 1769 un tableau de Greuze, exposé sous le numéro 151 au Salon de l'Académie Royale de Peinture, provoquait des réactions violentes et contradictoires parmi les peintres, les critiques et le public: le sujet était l'*Empereur Sévère reproche à Caracalla son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Ecosse, et lui dit: Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée* (fig. 1). Les académiciens appréciaient si peu cette œuvre qu'ils ont tenu à recevoir Greuze dans leur compagnie, après quatorze ans d'apprentissage en qualité de « peintre de genre » seulement et non pas comme le « peintre d'histoire » que le sujet de son tableau aurait indiqué. Le tableau de *Septime Sévère*, que Cochin a décrit à Marigny « d'une couleur triste, lourde et soutenue d'ombres noires et sales, d'un faire pesant et fatigué », a attiré peu d'admirateurs depuis sa première exposition. L'incident bien connu de la réception de Greuze à l'Académie, rendu célèbre par Diderot, écrivant à Sophie Volland que Madame Greuze « s'en ronge les poings de fureur », était un événement pénible et crucial dans la carrière de l'artiste. Cette histoire mérite d'être réexaminée aujourd'hui, non seulement pour montrer les vraies qualités du tableau en question, mais aussi pour indiquer les changements profonds et complexes dans l'art de Greuze entre 1767, quand l'Académie lui a refusé le droit d'exposer aux Salons pour ne pas avoir présenté son morceau de réception, et 1769, quand l'artiste de son côté, abandonne l'Académie, où il n'exposera plus jusqu'en 1800. C'est surtout en étudiant les dessins exécutés par Greuze durant ces années, qu'on peut se rendre compte des recherches, des tentatives inconnues et inattendues révélées par l'évolution de son morceau de réception.

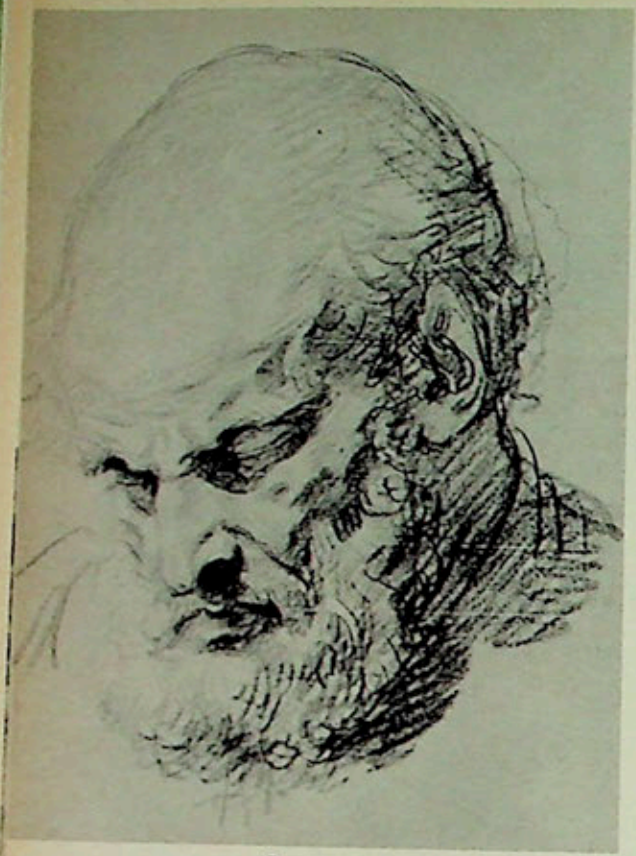
2.
Greuze: La Malédiction paternelle : Le Fils ingrat. *Salon de 1765? Lavis à l'encre de Chine, 32 × 42 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts.*

3.
Greuze: Eponine et Sabinus. *Vers 1768. Encre de Chine sur traits de crayon, 48,3 × 61,3 cm. Chaumont, Musée d'Art et d'Histoire.*

4.
Greuze : La Charité romaine. *Vers 1767.*
Paris, collection particulière.

5.
Greuze : Etude pour La Charité romaine
Vers 1767. Lavis d'encre de Chine sur
traits de crayon, 32,3 × 41,8 cm.
Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

6.
Greuze : Femme nue assise. *Etude pour*
La Charité romaine. *Vers 1767.*
Crayon gras rouge, 44,1 × 36,8 cm. Cambridge, Mass.,
Fogg Art Museum. Collection M. et P. J. Sachs.



7.
Greuze : Tête de Papinien. *Vers 1768.*
Sanguine, 36,8 × 30,4 cm. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

8.
Greuze : Tête de Septime Sévère. *Vers 1768.*
Sanguine, 40,4 × 29,6 cm.
Paris, collection Cailleux.

9. *Greuze :* Etudes d'après des médailles antiques. *Vers 1768. Sanguine, 16,3 × 31,9 cm. Lyon, Musée des Arts Décoratifs.*

La dernière fois que Greuze s'était présenté au Salon, en 1765, il avait exposé deux dessins de *La Malédiction paternelle*, sujet qu'il a repris dans les deux tableaux du Louvre exécutés entre 1777 et 1778. Un dessin qui est peut-être celui du Salon de 1765 (fig. 2) représente bien son style à cette époque, déjà éloigné de la manière pittoresque et anecdotique avec laquelle il avait établi sa réputation dix ans auparavant. Ici, il ajoute à son sujet contemporain une violence dramatique et un ton moralisant, qui font penser immédiatement à son prédécesseur anglais, Hogarth, dont les rapports avec la peinture française au milieu du XVIII[e] siècle restent encore à étudier. Tandis que Diderot a trouvé ce dessin « beau, très beau, sublime », sa qualité mélodramatique a effrayé un critique plus timide, Mathon de la Cour. Celui-ci a écrit, « ces dessins empoisonnent l'âme d'un sentiment si profond et si terrible, qu'on est forcé d'en détourner les yeux ». C'est justement cette sorte de « peinture morale », visible dans les dessins pour *La Malédiction paternelle*, que Greuze a reprise après l'incident de *Septime Sévère*. Cependant il allait profiter des principes et des méthodes de la peinture d'histoire, qu'il avait étudiée soigneusement entre 1767 et 1769 pour donner plus de solennité à sa peinture de genre.

En préparant son morceau de réception, Greuze devait d'abord résoudre le problème du sujet de sa toile. Diderot, toujours plein d'idées pour les artistes, lui aurait suggéré la mort de Brutus, thème qu'un critique trouva « net et connu » en contraste avec le sujet plutôt obscur et compliqué de *Septime Sévère*. Il semble que Greuze n'ait jamais suivi le conseil de son ami, mais un beau dessin d'*Eponine et Sabinus* (fig. 3) nous montre un autre sujet antique. Le guerrier gaulois qui avait soulevé ses compatriotes contre Rome vient d'être découvert dans la cave, où il se cachait depuis neuf ans; sa femme, qui ne le suivra pas dans la mort, essaie de l'arracher aux Romains. Le clair-obscur exagéré, les têtes d'expression variées à la manière antique et les gestes se trouvaient tous dans les dessins exposés en 1765, mais le sujet d'*Eponine et Sabinus* nous met déjà dans l'ambiance des recherches pour le morceau de réception. Le geste impératif de l'Empereur Vespasien en particulier est identique à celui de Septime Sévère.

A la même époque Greuze s'essayait à un sujet plus connu: *La Charité romaine*. Deux dessins et une esquisse sur ce thème nous montrent l'influence profonde de Rubens sur Greuze, qui suivait jusqu'à ce temps-ci les maîtres hollandais. Ni le dessin au lavis du Louvre (fig. 5), avec sa fougue, ni celui, très rare au crayon gras rouge, du Fogg Art Museum (fig. 6) ne présentent aucune trace de la sensibilité rococo encore visible dans l'œuvre de Greuze dix ans auparavant. Entre-temps l'artiste, avec son ami le graveur Wille, avait étudié, comme tant d'artistes français de son siècle, la célèbre série de tableaux de Rubens au Palais du Luxembourg. Dans ces grands tableaux où se mélangent l'allégorie et l'histoire de la vie de Marie de Médicis, Greuze a découvert une manière de traiter les figures, qui se voit dans les nombreux dessins de nus qu'il a exécutés à l'époque: des corps solides et mouvementés, tracés avec vigueur et confiance. De *La Charité romaine*, Greuze a fait une esquisse jusqu'ici inconnue (fig. 4); elle présente certains traits de maniérisme antiquisant — tel que la draperie derrière la femme, qui se retrouvent dans *Septime Sévère*, et même plus tard chez David. Les rapports avec le dessin du Louvre sont évidents.

En 1768 Greuze a choisi définitivement l'épisode de la tentative de parricide de Caracalla pendant la campagne écossaise de Septime Sévère vers 205. L'artiste lui-même a avoué plus tard qu'il avait trouvé ce sujet inattendu dans le *Grand Dictionnaire historique* de Moreri, publié en 1759. Gabriel de Saint-Aubin, qui a fait un croquis de *Septime Sévère* dans son livret du Salon, a indiqué en marge « Voy. Moreri ». Cependant, l'histoire que raconte cet écrivain ne comprend pas la scène que Greuze a représentée. Moreri indique, néanmoins, la source originale que le peintre, assidu dans ses recherches, a dû consulter *L'Histoire romaine* de Dion Cassius. Le texte, à peine plus long que le titre du tableau de Greuze, présente les détails de l'incident: « ... Septime Sévère retourna au camp où appellant son fils avec Papinien et Castor, il mit une épée au milieu, et après l'avoir fort tancé d'avoir voulu commettre une action si exécrable... il conclut ainsi son discours: si vous voulez m'ôter la vie, tuez-moi présentement, car outre que je suis déjà dans l'âge, je n'ai plus de santé. Que si vous avez quelque peine à faire ce coup de votre main, voici Papinien qui est Colonel des gardes, donnez-lui cette commission, quoique vous commandiez il vous obéira, puisque vous êtes Empereur ».

Après avoir étudié les sources littéraires avec une précision surprenante, Greuze, aidé peut-être par quelque amateur d'antiquités, a continué ses recherches pour les détails de son tableau. Greuze a fait les dessins pour ses quatre figures principales: Septime Sévère, son fils Caracalla, et les deux généraux, Castor et Papinien, d'après des sculptures antiques ou des moulages (fig. 7 et 8). Comme Rubens, qui avait

10.
Greuze: Torse d'homme. *Etude pour* Septime Sévère. *Vers 1768. Pastel, 49×32 cm. Paris, Ecole des Beaux-Arts.*

11.
Greuze: Homme nu debout. *Etude pour* Septime Sévère. *Vers 1768. Sanguine 48,3×30,5 cm. Tournus, Musée Greuze.*

12

13

12.
Greuze : Septime Sévère *(détail).*
Musée du Louvre.

13.
Michel Ange de la Chaussée : Le Grand Cabinet romain, *1706.*

14.
Greuze : La Mort d'un père dénaturé abandonné de ses enfants. *Salon de 1769. Lavis d'encre de Chine, aux traits de crayon et de sépia. 54,8 × 64 cm. Tournus, Musée Greuze.*

14

dessiné d'après les mêmes bustes romains, Greuze a étudié la sculpture antique pour trouver les visages de ses personnages, conformes à la tradition, ajoutant à ces têtes familières une force d'expression et la sensibilité qui caractérisent les nombreuses « têtes d'expression » de son époque. Il faut ajouter à cette belle série de dessins une feuille remarquable et inconnue (fig. 9), qui nous montre la variété des recherches de Greuze parmi les médailles et reliefs de l'époque romaine; une page turbulente qui fait penser à certaines lithographies du jeune Delacroix, faites elles aussi d'après des médailles romaines.

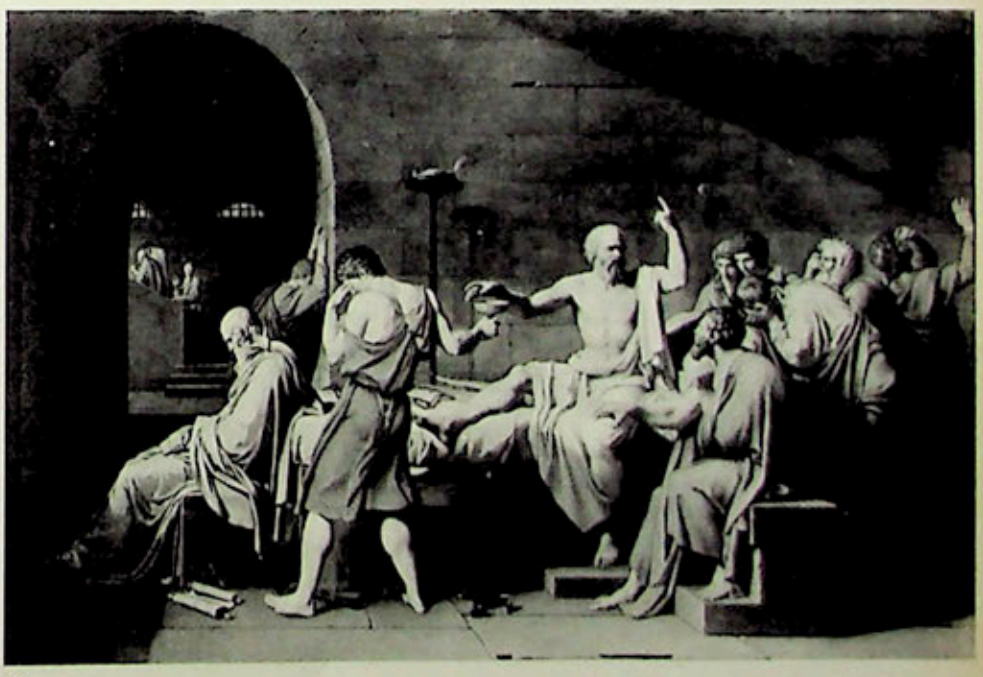
Quelques critiques de 1769 ont approuvé le procédé académique qu'on peut suivre à travers ces dessins d'après l'antique, et qui est devenu une habitude des artistes néoclassiques de la fin du siècle. Le critique anonyme de *L'Avant Coureur*, par exemple, a noté, « Caracalla, dont la tête est dessinée d'après l'antique, exprime sur son visage la noirceur de son caractère »; un autre, tout en reconnaissant les sources antiques, a trouvé que « les têtes copiées d'après des médailles, ont la dureté et le ton du cuivre ».

Greuze a ajouté la tête de Caracalla, que Saint-Aubin trouvait « olivâtre, affricain et violent, » au corps de l'Antinoüs, une des statues les plus appréciées au XVIII[e] siècle, surtout par Diderot. Dans un dessin à la sanguine conservé à Tournus (fig. 11), il a préservé la grâce de cette figure, mais avec la tête de Caracalla juxtaposée d'une manière bizarre. Diderot, prompt à reconnaître son Antinoüs, a critiqué brutalement cette figure de Greuze: « une figure de bois, sans mouvement et sans souplesse; c'est l'Antinoüs affublé d'un habit romain, » et il a supposé que l'artiste l'avait dessiné d'après un moulage.

Pour le torse de l'Empereur, Greuze a exécuté un pastel d'une grande simplicité et d'un réalisme émouvant (fig. 10). Ce torse d'un vieillard fragile, dessiné certainement d'après nature, nous révèle, plus que le torse athlétique du tableau, combien le peintre était fasciné par le spectacle de la vieillesse, par la transformation constante du corps humain.

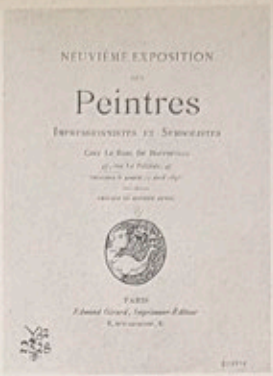
Un détail du tableau, visible seulement à moitié dans son cadre actuel, témoigne de la précision de Greuze comme peintre d'histoire (fig. 12). Cette figure de la déesse Fortune, avec ses emblèmes de la corne d'abondance et son gouvernail — « pour marquer... la Fortune, qui distribue à son gré les biens et les maux... la corne d'abondance des richesses et le gouvernail général du monde » — est copiée d'après une gravure publiée avec le texte cité ci-dessus dans le *Grand Cabinet romain* de Michel-Ange de La Chaussée (fig. 13). *(Suite p. 59)*

15.
Poussin: La Mort de Germanicus. *Vers 1627-1631.*
178×236 cm. The Minneapolis Institute of Arts.



16.
J. L. David: La Mort de Socrate. *Salon de 1787.*
128×194 cm. New York, Metropolitan Museum.

2



3

Le Barc de Boutteville

par Cécile Guy

A la fin du siècle dernier, un marchand, fort oublié aujourd'hui, sut apprécier et aider des peintres qui allaient devenir illustres.

Le souvenir du Père Tanguy, modeste fabricant de couleurs et soutien généreux des jeunes talents autour de 1890, nous a été conservé par Van Gogh. Deux livres d'un intérêt inégal, « Souvenirs d'un marchand de tableaux » et « Pan dans l'œil », retracent les carrières un peu aventureuses de Vollard dès 1893, de Berthe Weill après 1901, en un temps où le milieu de la peinture et des amateurs était beaucoup plus restreint qu'aujourd'hui. Ces trois personnages pittoresques, mais avisés dans leur comportement et qui suscitent encore une curiosité mêlée de sympathie, ne sont pourtant pas les seuls qui aient été sensibles aux courants novateurs de leur époque. On a très peu parlé en effet de Le Barc de Boutteville. Son activité en faveur de la peinture moderne mérite pourtant de sortir de l'oubli, même si les témoignages qui nous sont conservés sont aujourd'hui fragmentaires et très dispersés. Lugné-Poe, dans « Le Sot du Tremplin », rappelle sa présence parmi les peintres et les critiques sympathisants qui se réunissaient au 28 de la rue Pigalle, dans le petit atelier qu'il avait loué avec ses amis, Bonnard, Vuillard et Denis. Vollard, bien informé, nous dit incidemment qu'un courtier intéressé au commerce des tableaux anciens, Le Barc de Boutteville, avait décidé presque en même temps que lui, de soute-

1. Toulouse-Lautrec : Affiche pour le feuilleton de « La Dépêche » de Toulouse, qui figurait à la 2e exposition des « Peintres Impressionnistes et Symbolistes » chez Le Barc de Boutteville, en mai 1892. Entre 1891 et 1897, Lautrec participa à sept expositions rue Le Peletier.

2. Maurice Denis : Pelléas et Mélisande. *Lithographie exposée en 1893, rue Le Peletier.*

3. Catalogue de la 9e exposition de Le Barc de Boutteville. 1895. Préface de Maurice Denis.

4. Sérusier : Baigneuses. *Paris, collection Mlle H. Boutarie. Ce tableau figurait à la 2e exposition.*

4

6

5. Photographie de Sérusier à Pont-Aven, avec le peintre Armand Séguin, qui participa lui aussi à plusieurs expositions des « Impressionnistes et Symbolistes » chez Le Barc de Boutteville.

6. Ibels : La Bonne Dame. *Eau-forte exposée en 1891, rue Le Peletier.*

7. H. E. Cross : Les Vendanges. *95 × 140 cm. 2e exposition chez Le Barc de Boutteville. Collection Whitney, New York.*

nir les jeunes artistes. Un troisième témoin, Francis Jourdain, dans son livre de souvenirs paru en 1951, s'attache à faire revivre, sur un mode familier, ce personnage qui n'était plus qu'un nom, pour lui donner un visage qui l'identifie. Ecoutons-le: « Le Barc avait une de ces figures affables, dont la légende veut qu'elles soient typiquement françaises. Ce caractère national était accusé par une barbe dont la coupe et la couleur l'apparentaient à Rodolphe Salis, le fondateur du Chat Noir, surtout par la lavallière de soie blanche et par une décoration dont le bariolage décourageait les experts les plus avisés. Agréablement bavard, amoureux de l'anecdote, Le Barc était rarement contraint au silence du solitaire, maints peintres et écrivains venaient volontiers fumer ses cigarettes, se chauffer les pieds à sa cheminée... Aussi prêta-t-il une oreille attentive aux propos de Paul Vogler (un impressionniste, élève de Sisley), qui venait souvent dans la boutique de la rue Le Peletier, fumer aux côtés d'Heymann — gendre de Millet — ... (il) se renseigna ... et, finalement, se laissa volontiers convaincre qu'il y avait, non pas une fructueuse opération à réaliser, mais un joli rôle à jouer. »

Le fait en lui-même est remarquable: il dénote une orientation nouvelle dans la politique jusqu'alors tenue par les directeurs de galeries. C'était l'époque où Durand-Ruel présentait à New York, après les avoir exposés à Paris, les tableaux des premiers Impressionnistes, Monet, Sisley et Pissarro. Il n'y avait à Paris qu'un nombre limité de galeries connues et bien établies, celles de Georges Petit, Boussod et Valadon, Durand-Ruel... qui montraient les œuvres des peintres que la critique avait reconnues, même si elles étaient encore contestées. Les Salons étaient des événements préparés, attendus par le public et l'ensemble des connaisseurs; y être admis était l'équivalent d'un titre. Les artistes qui débutaient alors

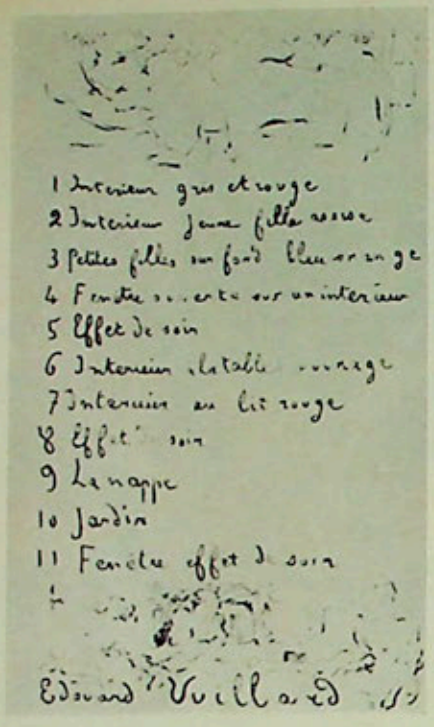
8. Paul Gauguin: Nave Nave Moe. *Toile. 73×98 cm. Leningrad, Musée de l'Ermitage. 6e exposition des « Peintres Impressionnistes et Symbolistes » (mars 1894).*

9

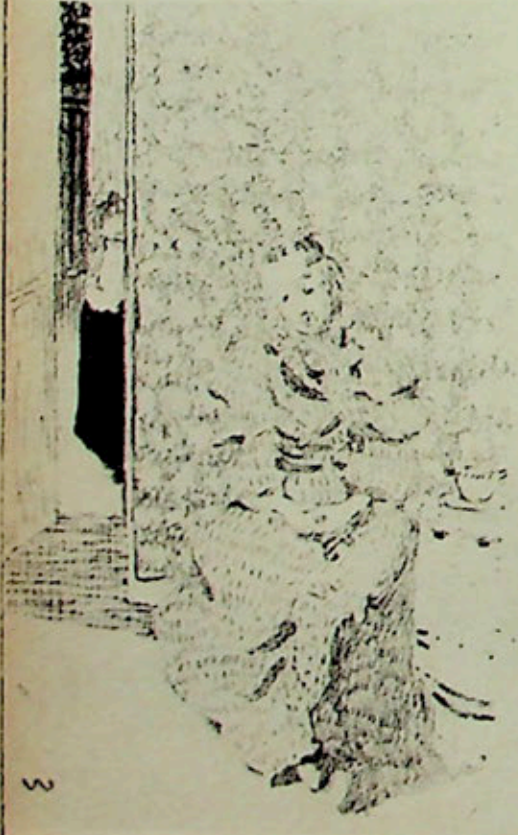
9. Van Gogh : La Salle de danse. *1888. 65 × 81 cm. Paris, Musée du Louvre. C'est probablement le tableau intitulé « Le Bal » qui figurait à l'exposition d'œuvres de Van Gogh organisée en 1892 par Emile Bernard, rue Le Peletier.*

10. Van Gogh : Le Café, le soir. *1888. 79 × 63 cm. Otterloo, Rijksmuseum Kröller Müller. Exposé chez Le Barc de Boutteville en 1891.*

11. Bois gravé d'Emile Bernard pour le catalogue de l'exposition Van Gogh, en 1892. Copenhague, collection particulière.



12. Vuillard: Une page du catalogue de l'exposition « Curieuses illustrations chez Le Barc de Boutteville » en 1893. Paris, Bibliothèque Nationale. Chacun des participants avait dessiné une composition pour présenter la liste de ses œuvres.



13. Vuillard: Intérieur. Jeune fille assise. *L'une des lithographies de Vuillard pour l'exposition « Curieuses illustrations ».*

n'avaient qu'un nombre limité de moyens pour se faire connaître. L'initiative de Le Barc de Boutteville fut donc particulièrement bien accueillie par tous les peintres qui cherchaient une possibilité de présenter librement leurs œuvres. Bonnard, Vuillard, Denis, Roussel, Bernard..., entre 1891 et 1896, ont exposé rue Le Peletier, avant de se retrouver autour de Signac au Salon des Indépendants, ou à Bruxelles, invités par le groupe des XX. En dehors des courants officiels et de l'académisme, il s'établissait ainsi des rapports nouveaux entre les peintres et les amateurs, et cela grâce à l'efficacité de quelques hommes épris de modernité et animés d'un esprit d'entreprise. Le Barc de Boutteville est à compter parmi ceux-ci. Minimiser son rôle et son influence dans ces années où s'élabore lentement un nouvel art moderne, serait fausser les données d'un problème déjà très complexe. Maurice Denis ne se trompait pas en consacrant une chronique à Le Barc de Boutteville, dans le n° 92 d'*Art et Critique*, sous le titre: « Pour les jeunes peintres », « Un marchand de la rue Le Peletier fit preuve récemment d'un certain courage, en ouvrant une exposition permanente de tableaux modernes — Impressionnistes et Symbolistes — où figuraient des noms de Manet à Bonnard. La presse vint, les amateurs suivirent, l'*Echo de Paris* fit une enquête et les peintres n'en perdirent pas une minute de travail. »

Il semble bien en effet que Le Barc de Boutteville ait été une des premières personnes qui ait délibérément fait confiance aux jeunes artistes dont le talent n'avait pas encore eu la possibilité de s'affirmer pleinement. A partir de décembre 1891, il organise deux ou trois fois dans l'année, des expositions de groupe qu'il intitule d'une manière assez générale, Peintres Impressionnistes et Symbolistes: une quinzaine au total, pour une période relativement courte, six années. Chacune d'elles est précédée d'une préface signée par des critiques d'un certain renom ou par les peintres eux-mêmes. Le nombre des artistes oscille entre 39 (10e exposition) et 63 participants (6e exposition); il n'y a jamais plus de 189 numéros (3e exposition) inscrits au catalogue, 100 pour la dernière exposition. A l'opposé de certains groupements ou associations, Le Barc de Boutteville ne cherche pas à mettre en évidence un artiste plutôt qu'un autre: chaque peintre expose librement chez lui un nombre limité d'œuvres. Pas de thème imposé qui restreindrait, si peu soit-il, la liberté de création; pas de rétrospective comme on verra un peu plus tard aux Indépendants et au Salon d'Automne. Seule la première exposition où figurent deux Manet en manière d'hommage, fait exception à cette règle.

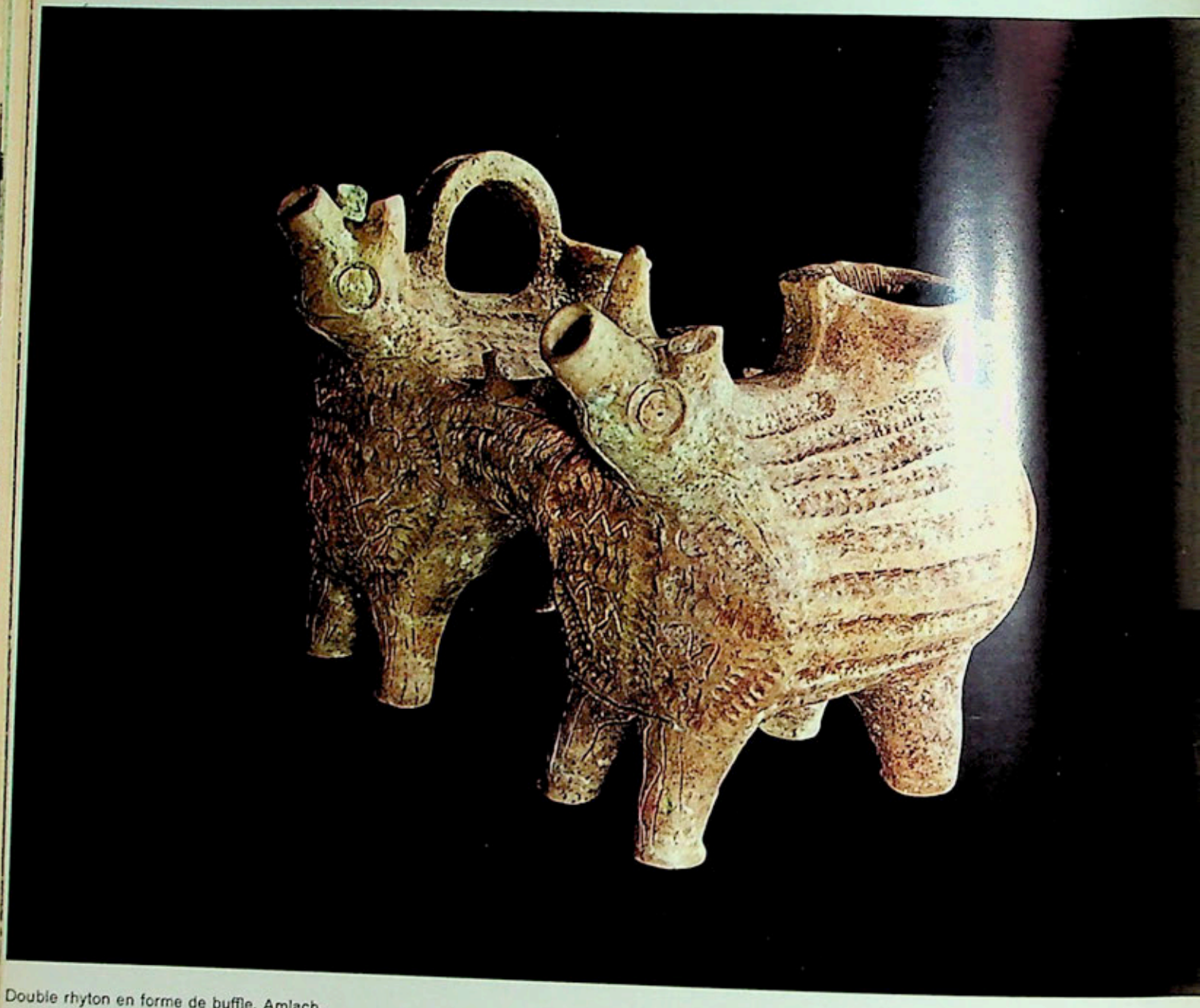
A côté de ces manifestations d'une importance qu'il conviendra de préciser pour mieux en cerner les contours, il faut indiquer un certain nombre d'expositions particulières sur lesquelles nous ne nous attarderons pas parce qu'elles ne sont souvent qu'une étape dans la carrière d'un artiste ou la renommée de son œuvre. Elles n'ont pas, prises isolément, la même portée d'ordre général, malgré l'influence qu'elles ont pu exercer. Peu de catalogues nous sont parvenus pour cette époque déjà lointaine, et il est possible que nous ne puissions donner qu'une image assez imprécise de la réalité. M. John Rewald, dans son livre sur le Post-Impressionnisme, signale une petite exposition Van Gogh, 16 numéros, réunie par Emile Bernard en avril 1892, qui rencontra, écrit l'auteur, un manque total de coopération de la part de la presse.

En 1894, 18 janvier/18 février, exposition Maufra préfacée par Frantz Jourdain, 84 numéros, peintures, dessins rehaussés, lithographies. En février/mars 1895, exposition Séguin avec une préface écrite par Gauguin quelques jours avant son départ définitif pour Tahiti. A cette occasion, Maurice Denis rompt un silence de presque trois années pour donner dans *La Plume* du 1er mars, un compte rendu circonstancié sur l'évolution et les tendances de la peinture contemporaine depuis l'exposition du Café Volpini, au Champ-de-Mars, en 1889. Dans *Le Mercure de France* de mai 1895 enfin, Camille Mauclair dans sa chronique de peinture, fait mention d'une exposition Georges d'Espagnat qui se tenait au même moment chez Le Barc de Boutteville.

En dehors de ces faits, il faut attacher une certaine importance à une exposition de groupe intitulée « Curieuses Illustrations chez Le Barc de Boutteville ». Elle rassemblait en 1893, un certain nombre d'estampes de peintres amis de la galerie, Bonnard, Vuillard, Denis, Vallotton, Sérusier... et présentait des œuvres d'un caractère moderne, symboliste et archaïsant. Dans un autre genre, Jules Christophe signalait dans *La Plume* du 1er octobre 1893, une exposition « d'art libre », originale par sa conception, « Les Portraits du prochain siècle »: « ... je n'ai jamais vu, écrivait-il, des gens s'esclaffer devant les plus hardies tentatives » ... « Sur les cimaises, des disciples d'Ingres coudoient des amis de Georges Seurat, ... Verlaine, ... Rodin, ... quelques vénérables de la démocratie: Karl Marx, Proudhon, Bakounine, ... les peintres par eux-mêmes, Emile Bernard, ... Angrand, ... Gauguin amusant et « fumiste » en indomptable corsaire ou en ogre terrifiant, ... Vallotton, ... Cézanne, superbe en quinquagénaire à barbe grise et chapeau de ligueur, ... enfin ce génial toqué, le bien regretté et malheureux Van Gogh ... Jean Jullien, par Luce ... Gustave Geffroy, par Raffaelli Lugné-Poe, par Vuillard... ».

Ces événements, notables en apparence, ne seraient pourtant que des épisodes dans l'histoire de l'art pictural s'ils n'avaient été précédés, suivis de ces *(Suite en page 58)*

14. Vuillard: Ravaudeuse. *Huile sur carton. 28×24 cm. Paris, coll. part. 1892*



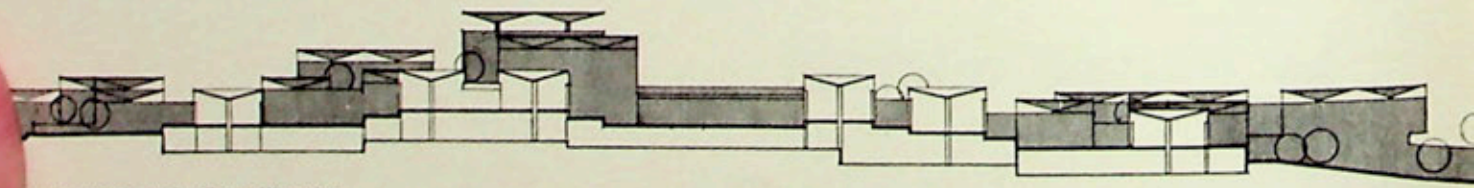
Double rhyton en forme de buffle. Amlach.

« La Chapelle du Livre », construite par l'architecte Kiesler, abrite les manuscrits de la Mer Morte. Le contraste entre la coupole blanche et le mur noir est la transposition visuelle de l'un des manuscrits intitulé: « Le Combat des Enfants de lumière contre les Enfants de ténèbres. »

Le Musée d'Israël

Entretien de W. J. Sandberg
avec M.G. de La Coste-Messelière

Le Musée d'Israël domine la Vallée de la Croix. Au premier plan, le monastère byzantin de la Croix, entouré de murs construits à l'époque des Croisades.



oupe montrant la disposition des
fférents pavillons. Les toits sont
ndépendants des murs, laissant ainsi passer
lumière naturelle.

On inaugure ce mois-ci le Musée d'Israël à Jérusalem. M. W. J. Sandberg, qui a fait du Stedelijk Museum d'Amsterdam une des institutions les plus vivantes de notre époque, en prend la direction. Nous lui avons demandé de bien vouloir expliquer ici ce que sera le nouveau musée.

L. C.: La construction du musée vient de s'achever. Où est-il situé?

S.: Sur une acropole qui domine la ville et où s'élève en ce moment tout un complexe de bâtiments publics, parlement, ministères, université, entourés d'un parc. Le musée, situé au sud de l'ensemble, domine actuellement une pente rocailleuse, plantée d'oliviers. J'habite en face, sur une autre colline. Et c'est pour moi une impression extraordinaire, chaque matin, très tôt, de gravir cette pente, dans les oliviers, de contourner le monastère byzantin de la Croix et les murs d'époque franque qui l'entourent, pour voir surgir peu à peu le plus jeune musée du monde.

L. C.: Et comment ce bâtiment moderne trouve-t-il sa place dans un tel paysage?

S.: Il s'y adapte parfaitement. Il se présente comme une suite de pavillons carrés, dans la tradition orientale, qui s'échelonnent sur le versant de la colline.

L. C.: Le plan a-t-il été choisi à la suite d'un concours?

S.: Oui. L'idée du musée est née vers 1959. On a ouvert un concours. Ce qui est inouï, c'est que les plus grands architectes ont envoyé des projets. Il y en a eu 25. Et chose plus inouïe encore, le projet choisi, le dernier arrivé, celui de Dora Gad et Mansfeld, était effectivement le meilleur. C'est un bâtiment unique au monde, et le fait qu'un tel ensemble peut sortir d'un concours me semble un peu un miracle. On a d'ailleurs vraiment, à Jérusalem, le sentiment de vivre dans un pays de miracles, un pays jeune, sans tradition, mais lié par un sort commun, où tout est nouveau, où tout est possible.

L. C.: Comment se présente l'ensemble des pavillons?

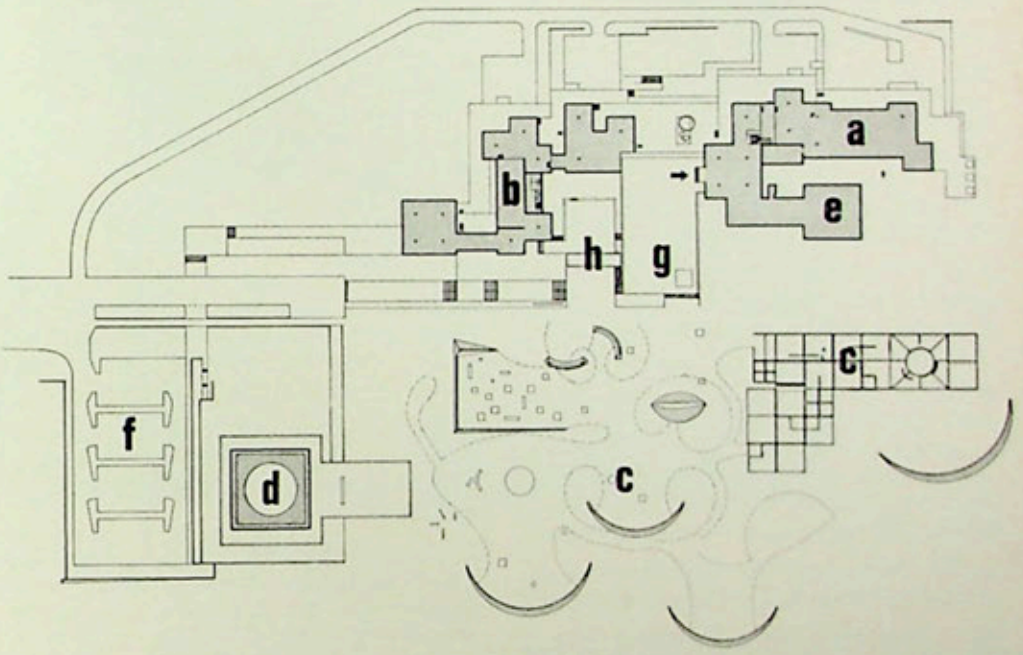
S.: Ils sont groupés autour d'une esplanade, les uns isolés, les autres combinés par 2, 3 ou 4, chacun de hauteur différente. Les murs sont en béton, avec un revêtement de pierre locale. Les toits ont la forme d'une pyramide renversée, portée par une colonne centrale, qui contient les installations électriques, les dispositifs d'air conditionné et reçoit aussi l'eau de pluie. Les toits sont donc libres des murs, et la lumière pénètre dans l'intervalle. Une lumière intense. Cela aussi c'est une expérience nouvelle pour moi: à Amsterdam, j'essayais de récupérer, par tous les moyens, toute la lumière possible: ici, il a fallu teinter certains vitrages.

L. C.: Comment circule-t-on d'un pavillon à l'autre?

S.: Ils sont reliés par des passages vitrés. Ainsi, la visite du musée est scandée par des échappées sur la vallée et la ville.

L. C.: Les services administratifs et techniques sont groupés dans un même pavillon?

S.: Non. Les ateliers de restauration, de photographie, les dépôts, les bureaux (il y en a 80) sont situés sous le niveau réservé aux visiteurs, et ils occupent une surface deux fois plus vaste. Toutes leurs fenêtres sont orientées à l'est, c'est-à-dire vers la ville.



Plan. a: Collections d'art. b: Archéologie. c: Jardin de sculptures. d: Rouleaux de la Mer Morte. e: Expositions temporaires. f: Parking. g: Esplanade d'entrée. h: Cafeteria en plein air.

L. C.: Les différents pavillons ont été conçus en fonction des collections qu'ils abriteront. Quelles sont-elles?

S.: Il y a quatre sections. D'abord, les manuscrits de la Mer Morte, dont la découverte, en 1948, a coïncidé avec l'Indépendance. Ils sont pour le moment à l'Université, mais ils seront transférés dans un bâtiment spécial, une œuvre étonnante de Kiesler, un architecte autrichien, qui est aussi sculpteur et qui vit depuis 40 ans à New York. C'est un musée presque souterrain. Un long couloir, entre d'énormes blocs de pierre, mène à la coupole. C'est là que seront présentés les documents les plus importants. Certains rouleaux sont très abîmés, mangés, en partie illisibles, d'autres absolument frais: l'encre est noire, le parchemin est blanc, à tel point... qu'ils ont l'air trop neufs... pour être faux. Au niveau inférieur, on exposera les objets trouvés avec les manuscrits.

L. C.: Quel genre d'objets a-t-on trouvé?

S.: Toutes les choses que des gens vivant il y a deux mille ans ont pu emporter avec eux quand ils ont dû se réfugier dans les grottes où on les a trouvées: d'abord les manuscrits et... les clefs de leurs maisons.

L. C.: Leurs maisons fermaient à clef?

S.: Je dois dire que je ne le savais pas. Mais c'est un fait. Il y en a une véritable collection, avec de très curieuses formes crénelées, et puis des vases de verre, certains qui paraissent effectivement très anciens, avec des tons irisés, et de très belles formes, mais d'autres, parfaitement transparents, et rappelant tout à fait ce qu'on trouve aujourd'hui dans n'importe quel bazar de province.

L. C.: Et les autres collections?

S.: Elles comprennent un département archéologique, un musée d'art religieux juif et d'art général, puis le jardin de sculptures. Le département archéologique est très important. Il reçoit d'abord les meilleures pièces trouvées dans les fouilles effectuées en Israël. D'autres sont des achats.

L. C.: Il y a une section préhistorique?

S.: Oui, mais ici, l'Age du fer, l'Age du bronze, s'appellent l'époque d'Abraham,

l'époque de Salomon: c'est déjà de l'histoire, puisque l'histoire du pays, c'est la Bible. Et on suit encore la Bible avec les périodes suivantes, les cultures qui ont successivement exercé leur influence: la domination égyptienne, il y a quatre mille ans, l'exil à Babylone, puis l'influence romaine, et enfin Byzance. La section préhistorique est installée sous l'esplanade centrale.

L. C.: Mais ces collections sont déjà anciennes. Etaient-elles conservées dans un musée?

S.: Non, les premières collections ont été réunies à l'Institut Rockefeller, qui fait partie de l'ancienne université, sur le Mont Scopus. L'université est restée israélienne, mais elle est située en Jordanie et c'est une enclave pratiquement inaccessible actuellement. Depuis 16 ans, les collections sont d'ailleurs abritées dans un vieux bâtiment situé dans un autre quartier de la ville.

L. C.: Et la section d'art général?

S.: Tous les arts, toutes les époques y sont représentés, mais elle comprendra une section d'art religieux juif très importante, et une autre, également très riche, d'art persan et islamique, qui commence au 2e millénaire avant Jésus-Christ et va jusqu'au XVIIIe siècle.

L. C.: Y a-t-il là aussi, comme pour la section archéologique, des collections déjà existantes qui ont été intégrées au nouveau musée?

S.: Oui, celles du Musée Bezalel, qui était surtout un musée d'art religieux, mais qui comprenait aussi, depuis 1906, un département d'art moderne, auquel Dufy et Picasso, par exemple, avaient donné des tableaux et Matisse un dessin.

L. C.: Et les nouvelles collections? Avez-vous déjà un budget d'achat? des dons?

S.: Les disponibilités financières, c'est-à-dire les fonds du gouvernement, de la municipalité, de différentes fondations américaines, vont pour le moment à la construction. Mais beaucoup de dons ont déjà été faits: des tableaux hollandais du XVIIe siècle, une synagogue italienne de la Renaissance qui sera remontée, et puis des tableaux impressionnistes, des peintures contemporaines données par des collectionneurs ou par les artistes eux-mêmes. Louise Nevelson, par exemple, m'a promis le grand mur (2x3 m environ) qu'elle a exposé à Cassel l'été dernier. De Kooning, Rothko, Bram van Velde, Bissière, Philip Guston, m'ont donné des toiles. J'ai reçu aussi un Alechinsky, un Bissier, donnés, eux, par des collectionneurs, et un Picasso, son « Atelier », rue des Grands Augustins.

L. C.: Comment seront groupées ces œuvres? par écoles? par pays?

S.: Je ne voudrais pas grouper, ou plutôt séparer, les œuvres par nation. Les Américains voulaient un pavillon américain, alors il aurait fallu mettre Gabo dans le pavillon américain et Pevsner, son frère, dans le pavillon français? Non, aujourd'hui, l'art est mondial.

L. C.: Vous avez parlé tout à l'heure, du jardin de sculptures...

S.: Il a été dessiné par Noguchi et s'étend sur le versant ouest de la colline. Il comprend déjà une cinquantaine de sculptures, essentiellement la collection donnée par Billy Rose, cette étonnante personnalité du monde du spectacle à New York: Rodin, Bourdelle, Germaine Richier, Lipchitz, Moore, Giacometti. Mais il peut en contenir 300.

L. C.: Votre activité au Stedelijk Museum d'Amsterdam, et le rythme des mémorables expositions que vous y avez organisées, fait supposer que vous avez déjà un programme en ce sens pour Jérusalem?

S.: La première, au moment de l'inauguration, aura pour thème « Les grands artistes inspirés par la Bible », par l'Ancien Testament, plus précisément, et cela ira du VIe au XVIIIe siècle.

L. C.: Il y a évidemment un choix immense...

S.: Mais je ne veux pas une immense exposition. J'aime mieux accrocher des cadres vides que des œuvres de second ordre. Après tout, c'est le seul musée important entre Athènes et Tokyo...

L. C.: Vous le savez d'autant mieux que vous venez de faire presque le tour du monde, pour préparer justement cette exposition?

S.: Oui, et j'ai obtenu l'accord des plus grands musées du monde. On m'a promis des Rubens, des Poussin du Louvre, le « Moïse montrant les tables de la loi » par Rembrandt, de Berlin, des tapisseries, des ivoires, des chapiteaux romans, peut-être le David de Donatello, etc...

L. C.: Comment présenterez-vous des œuvres aussi diverses?

S.: La chronologie sera celle de la Bible, donc les objets sur un même thème seront groupés quelle que soit leur époque.

L. C.: L'inauguration aura lieu avec cette unique exposition?

S.: Disons plutôt sur ce sujet unique. Car nous aurons en même temps, au Cabinet des Estampes, 47 dessins et gravures de Rembrandt sur l'Ancien Testament, et, dans le hall d'entrée, le même thème toujours, traité par deux contemporains, Chagall et Lipchitz, (avec le Cantique des Cantiques, David et Goliath, etc...).

L. C.: Et ensuite?

S.: Etant donné la variété des collections permanentes, nous ne ferons, en principe, qu'une exposition à la fois, toutes les six semaines environ. Mes projets pour le moment: Munch, et puis Cézanne, ensuite des artistes contemporains, des Israéliens et d'autres.

L. C.: Y a-t-il en Israël un milieu d'artistes intéressant?

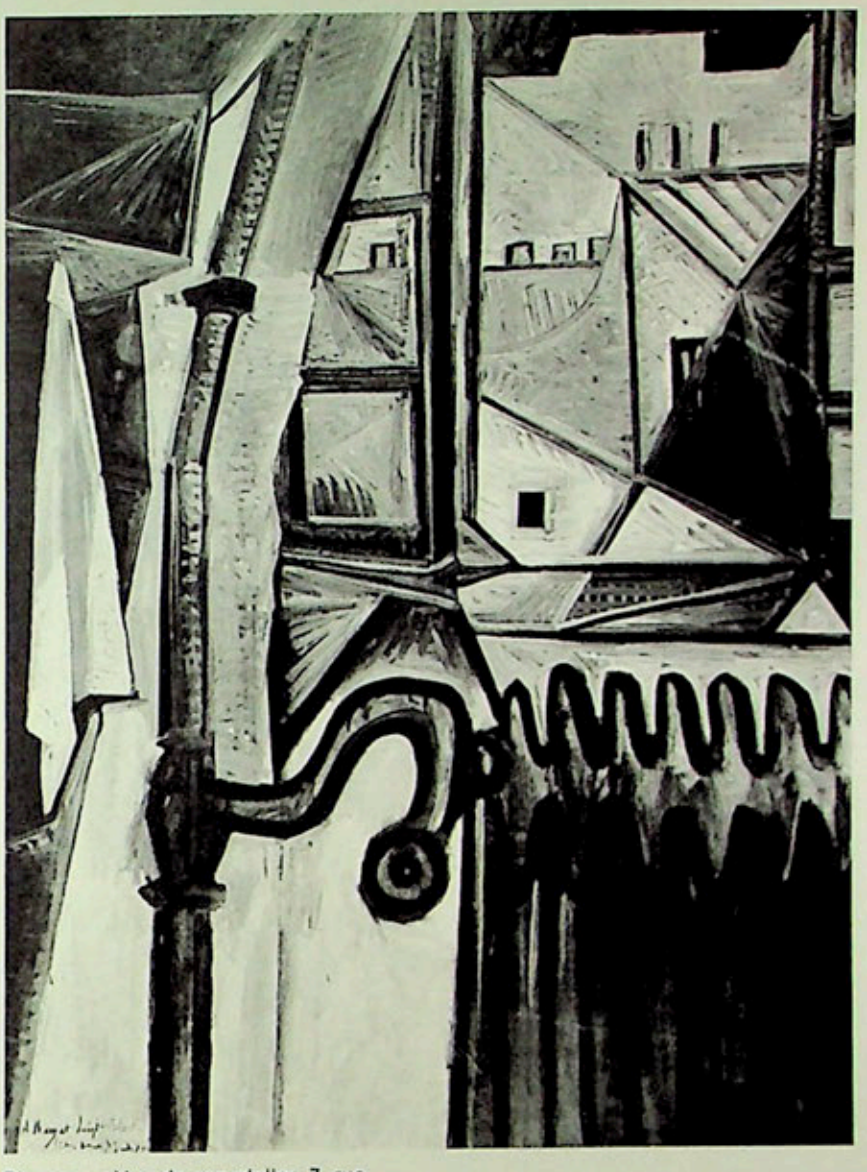
S.: Ils sont environ 1500, des bons et des mauvais, mais certains de valeur internationale, comme Zaritsky, un Russe qui vit depuis 40 ans en Israël, des Polonais comme Ardon, qui a été l'élève de Klee et de Kandinsky au Bauhaus, et qui s'est fixé à Jérusalem en 1933. Il a été directeur de l'Ecole des Beaux-Arts. Mais beaucoup d'artistes israéliens vivent à l'étranger, Haber, Arika, par exemple, et bien d'autres.

L. C.: Et je suppose que vous ne comptez pas limiter l'activité du Musée à la présentation des collections et à des expositions temporaires?

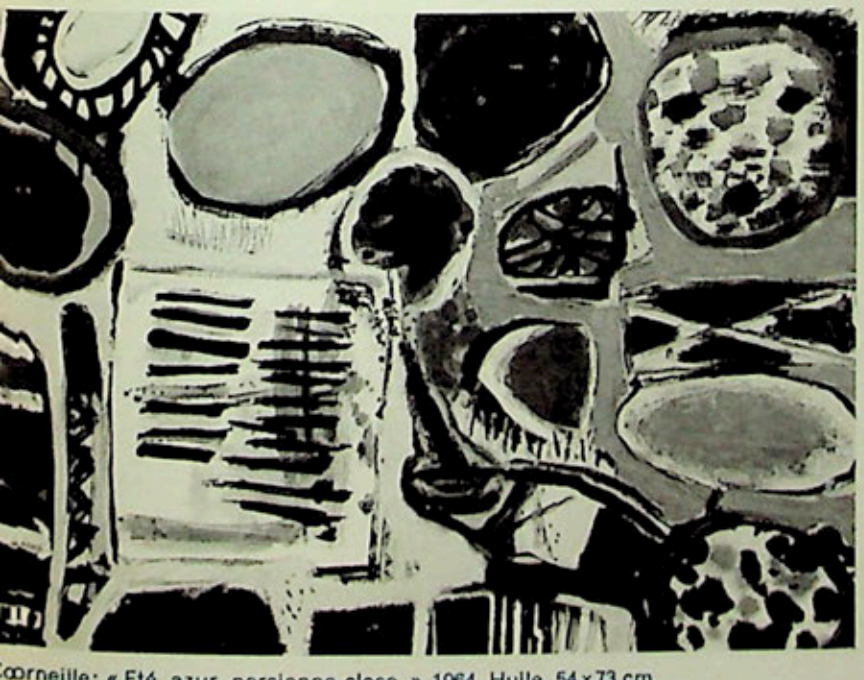
S.: Certainement pas. Il y aura si possible une cinémathèque, avec des documents et des films d'archives, comme à Amsterdam et à New York, où la cinémathèque fait partie du Musée. Il est indispensable aussi d'ouvrir un département d'art industriel, qui sera un atelier de création. Un pays jeune comme celui-ci en a spécialement besoin. D'autre part, nous aurons, sous la salle des expositions temporaires, ce qu'on appelle aux Etats-Unis la « Junior Wing », avec des classes de création libres, des projections de films avant les visites guidées. On commente le film, on explique aux enfants ce qu'ils vont voir, et ensuite, devant les œuvres, on laisse les enfants regarder et réagir eux-mêmes, sans les encombrer de discours. Cette section éducative fonctionne d'ailleurs en partie dès maintenant au Musée Bezalel.
Le Musée deviendra le centre culturel du pays. Israël, pour l'instant, c'est un peu les Nations Unies. Il y a des gens venus du monde entier, qui sont en train de devenir une société, une nation. La prochaine génération sera différente. Les Kiboutzim, la langue, l'ont déjà unifiée.

L. C.: Une autre de vos activités... « célèbre », au Stedelijk Museum, c'était la publication des catalogues d'expositions. Avez-vous déjà des projets de cet ordre pour le Musée d'Israël? Et quelles possibilités d'éditions?

S.: Nous avons plus que des projets. Une brochure sur le Musée, pour commencer, qui est imprimé en offset à Tel-Aviv, avec le Picasso en couleurs. Nous y avons mis aussi un plan de Jérusalem en 1572, qui porte une phrase d'Ezéchiel: « Jérusalem, centre du monde et des peuples », et un plan actuel, avec le musée, « centre de Jérusalem et d'Israël ».



Picasso: « Vue de son atelier, 7, rue des Grands-Augustins. » 1943. 130x97 cm. Don de Mr. et Mrs. Leigh Block, Chicago.

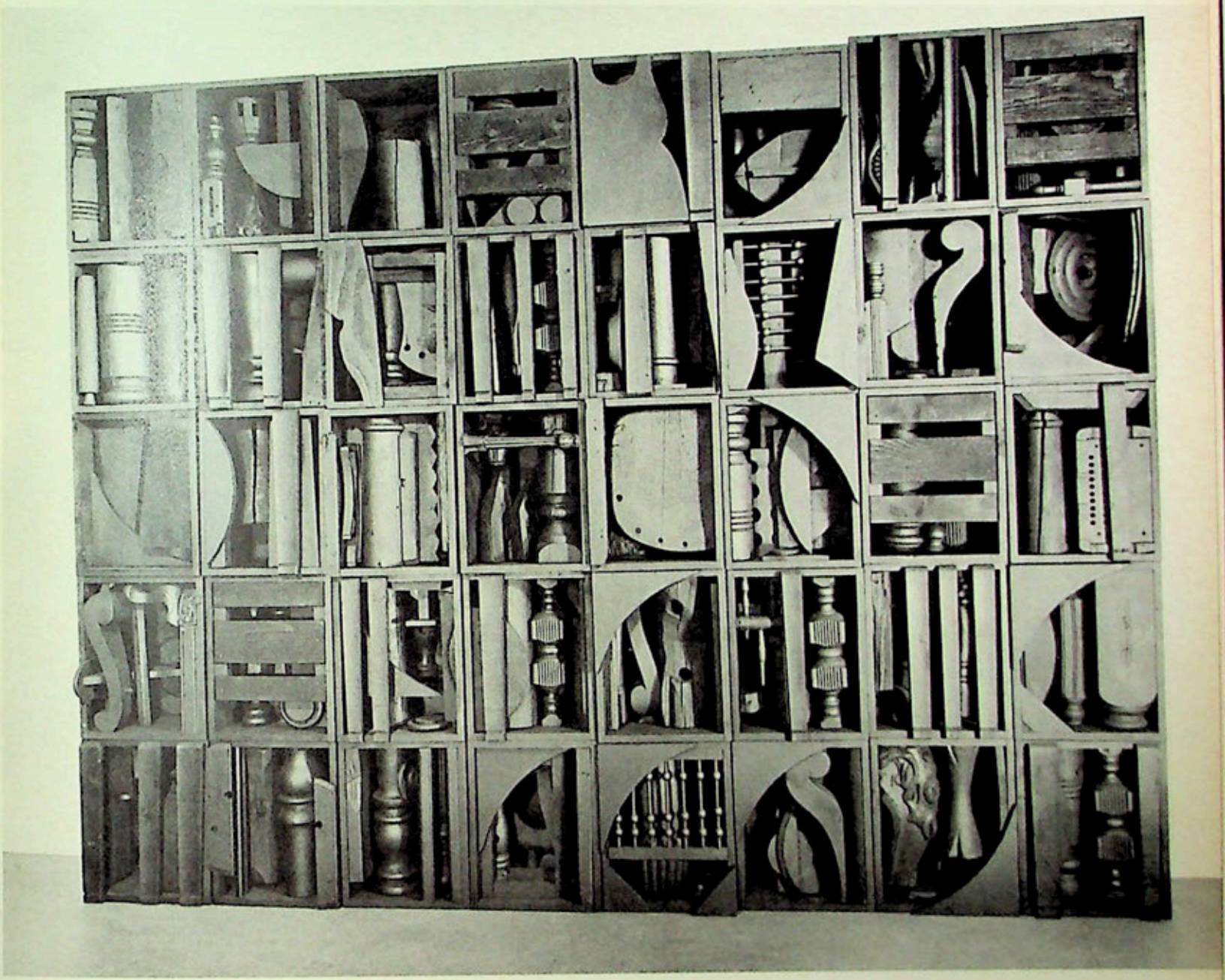


Corneille: « Eté, azur, persienne close. » 1964. Huile. 54x73 cm. Don de Mr. David Kluger, New York.

Alechinsky: « Les Années folles. » 1962. Encre. 150x178 cm.

Bram van Velde: « Gouache. » 1964.
123 x 74 cm. Don de l'artiste.

Messagier: « Guêpe d'hiver. » 1963.
Huile. 53 x 77 cm. Don de Mr. David Kluger,
New York.



Louise Nevelson: « BlackWall. » 3 x 5 mètres.
Don de l'artiste.

3 rue séguier paris 6
danton 03-94

L'OEIL

galerie d'art

tableaux anciens
et modernes
objets beaux
rares et curieux

L'ŒIL du décorateur

33

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

2

L'appartement d'Eugène Berman et ses objets

par Rosamond Bernier

L'appartement du peintre Eugène Berman, tout en haut d'un palais romain près de la Piazza del Popolo, ressemble à un vaste cabinet de curiosités où les objets sont rois et ont proliféré au point de couvrir chaque mur, de garnir chaque étagère, d'envahir les tables, de poursuivre le propriétaire jusque dans son atelier et dans sa chambre à coucher (en ne laissant que la place d'un lit étroit). L'heureuse victime de cette invasion est en fait la victime d'une passion dévorante: les collections archéologiques.

Berman a toujours été attiré par les civilisations anciennes mais c'est il y a une douzaine d'années que le désir fébrile

1. L'artiste dans l'atelier de son appartement romain qui occupe plusieurs étages où il accumule ses précieuses collections. Meubles italiens du XVI[e] et du XVII[e] siècle. On aperçoit, à droite et à gauche, des panneaux de bois peints provenant d'un plafond à caissons. Sur les étagères, au-dessus de la porte et au fond, des coupes étrusques en terre cuite.

2. Eugène Berman, après une récente maladie, sur son lit de métal peint. Au-dessus, une vierge byzantine du XVII[e] siècle, d'origine créto-vénitienne. De chaque côté, des peintures de Berman, et, sur les étagères, des petites sculptures Gandhara et précolombiennes en pierre ou en terre cuite. Tapis et tissus sardes contemporains.

3

de posséder les objets et les sculptures créés par ces civilisations est devenu irrésistible. Son activité de peintre (Berman a exposé récemment à Paris et à New York) et de décorateur de théâtre (il a signé de nombreux décors de ballets et a souvent travaillé pour le Metropolitan Opera de New York ou pour la Scala) lui permet des explorations chez tous les antiquaires d'Europe et d'Amérique. Ses voyages ont mené le collectionneur avide dans des pays lointains, dans des villages reculés.

Les poteries, les statuettes, les sculptures ainsi accumulées sont des œuvres précolombiennes et africaines, d'autres de Nouvelle-Guinée, de Colombie britannique, et aussi de l'Ancien Monde Classique, — pièces Egyptiennes, Coptes, Grecques, Romaines ou Amlach. L'appartement de Rome où l'artiste d'origine russe s'est fixé après de nombreuses années passées à Paris et à New York a été acheté, puis agrandi, et continue de s'agrandir.

Le peintre des paysages imaginaires, le créateur des architectures illusoires de la scène a réalisé pour lui-même un cadre étrange et fascinant. Cet univers clos, surpeuplé, est aménagé avec des meubles des XVI[e] et XVII[e] siècles italiens, tendus de tissus, généralement rayés, d'Amérique latine ou de différentes provinces d'Italie. Certains sièges sont recouverts de velours italiens anciens: rouge sombre, aubergine foncé. Les tapis viennent de Sardaigne, de Sicile ou du Maroc. Dans un cabinet Renaissance luisent les reflets opalescents de verres romains et syriens. Sur une crédence, des urnes funéraires étrusques sont placées près de masques précolombiens et de têtes de momies égyptiennes. Des tissus coptes, d'autres de l'ancien Pérou, présentés dans des cadres, alternent avec des tableaux peints par des amis de l'artiste: Mirko, Max Ernst, Cagli, Cremonini, ou avec ses propres esquisses. Des œuvres de Salvator Rosa, Monsu Desiderio et Courbet voisinent avec des têtes Tres Zapotes (Mexique) et une pagaie de canoë de la rivière Sépik. Nous ne pouvons donner ici qu'un aperçu de l'appartement d'Eugène Berman et de ses collections sans cesse croissantes.

4

3. Tête de momie égyptienne en écorce.

4. Tête cypriote archaïque en grès.

5. Dans une petite armoire toscane du XVI[e] siècle, un ensemble de bronzes étrusques, romains et chinois, auxquels leur patine donne des couleurs et une texture merveilleuses.

Pages 52-53

6. Un ensemble très caractéristique de la manière dont Berman dispose les objets sur les murs de son appartement. La pièce centrale est une superbe Madone en terre cuite, qui n'est pas encore absolument identifiée, mais dont le propriétaire pense qu'elle est italienne, sans doute toscane, du XVI[e] siècle. Sur les étagères, des objets précolombiens (Colima, Guerrero, etc...), des terres cuites noires étrusques, des têtes votives, des poteries de Villanova. Les murs de la pièce sont brun foncé.

7. La collection est devenue tellement importante qu'elle a envahi un autre étage, au-dessus de l'appartement: plusieurs pièces y sont transformées en annexes du « musée privé ». Ici, sur le rayon du haut, des terres cuites de Villanova; au-dessous, des objets précolombiens (Colima) et deux vases en bois venant du Cameroun. Au troisième niveau à gauche, un animal en terre cuite béotien; la plupart des autres pièces sont des poteries Amlach, comme celles de l'étage inférieur. Au-dessous, de gauche à droite, une pierre de boucher égyptienne, un griffon en pierre, d'origine inconnue, une tête Maya en argile, une tête de taureau Syro-Hittite, une tête de mort Maya, une figure de Tlaloc (dieu de la pluie) Colima, un temple Guerrero, et diverses petites figurines précolombiennes (Nayarit, Costa Rica, Colima archaïque, Guerrero). Sous l'étagère, trois metate de pierre provenant de Costa Rica, un vase coréen en terre cuite noire et un temple Colima, avec un couvercle.

Pages 54-55

8. Deux masques de momies égyptiennes. Celui de gauche est en bois polychrome, celui de droite en écorce de palmier. Au-dessus, fragment d'un relief Gandhara.

9. Les murs et les portes de la petite entrée sont peints en rouge de Chine vif. Le mobilier, comme dans le reste de l'appartement, est italien de la Renaissance et recouvert de tissus aux couleurs vives, dont la plupart viennent d'Amérique latine ou de Sicile. Sur la crédence, trois poteries précolombiennes: de gauche à droite, une tête Teotihuacan, un récipient en forme de citrouille Colima et une tête polychrome Toltec. Sur le mur, des fragments de tissus coptes encadrés et un crayon de l'artiste italien Mirko. Tapis marocain.

Les « vedute » de Francesco Guardi

Suite de la page 10

Non moins évocateur est le *Départ du Bucentaure* (fig. 5) pour Saint Nicolas du Lido, où le Doge, en jetant l'anneau dans la mer, célébrait chaque année le mariage de Venise et de l'Adriatique. La composition est la même que celle de la toile détruite il y a quelques années au Musée de Strasbourg. Mais le mouvement des bateaux est différent. L'ampleur du champ visuel déroule un panorama qui, depuis les Entrepôts, s'étend au-delà de l'église de la Pietà. Pour Canaletto, les vues de ce genre constituait une prise de possession de la réalité topographique, saisie dans son ambiance lumineuse. Pour Guardi, au contraire, l'intérêt essentiel est dans l'évocation de cette multitude d'embarcations sillonnant le bassin autour du Bucentaure, qui glissent au rythme des rames devant la Riva degli Schiavoni. De ce fourmillement de barques et de mariniers, Guardi fait naître une vibration extraordinaire: les taches de couleurs se reflètent sur le vert tendre de l'eau, tandis que les tons clairs des petites figures en mouvement donnent à l'ensemble une animation de fête et de fantaisie.

L'élaboration des images chez Guardi se fait de plus en plus libre, détachée de toute contrainte naturaliste. Certes, comme Canaletto, il tient compte de l'atmosphère, mais il y met un frémissement électrique dans lequel les apparences de la réalité vont se dissoudre de plus en plus.

C'est après 1770, que se situe la vue de l'*Ile de San Pietro di Castello* (11), avec sa cathédrale dont le campanile constitue le pivot de la composition (fig. 16). L'effet de cette mise en page insolite est accentué par la disposition de l'île en diagonale, qui permet au peintre de placer dans la lumière violente du début de l'après-midi les deux files de maisons entourant la place devant la cathédrale. Le pont de bois devant l'église forme lui-même une autre ligne d'intersection avec la diagonale de l'île. Le groupe des embarcations qui ferme la composition à gauche (fig. 6), donne une instabilité voulue à ce morceau de virtuosité digne d'un Paganini du pinceau.

La luminosité éblouissante de cette peinture semble susciter à son tour l'écriture des coups de pinceaux presque noirs qui suggèrent les ombres et se réduisent parfois à des traits de plume. La structure formelle du tableau est comme désagrégée par la lumière. C'est une forme d'expression parmi les plus hardies que je connaisse dans l'œuvre de Francesco Guardi.

Le Musée d'Epinal conserve le dessin préparatoire de la composition (fig. 7). Derrière chaque peinture de Guardi, il y a ainsi un long cheminement d'essais préparatoires et d'études graphiques, dont le Musée Correr, on le sait, abrite de nombreux exemples. Guardi reprend ensuite ces esquisses dans un registre où s'exalte, par un jeu de lumière et d'ombre, l'élan expressif qui caractérise sa vision encore liée au rococo. Les « vedute » de Guardi ne naissent pas sur le motif, comme les paysages impressionnistes. Ce sont des créations fantastiques préparées par une série d'esquisses. Voilà pourquoi son œuvre n'a rien à voir avec l'Impressionnisme, du moins historiquement. Pour un Monet, un Pissarro, un Sisley, la réalité atmosphérique de l'instant fugace est le point d'arrivée, alors qu'elle ne peut être pour Guardi que le prétexte d'un éventuel départ. A mesure qu'il élabore peu à peu ses images, par une succession attentive d'essais et d'ébauches, toute trace de fidélité naturaliste s'efface pour faire place à l'expression exaltée d'un langage autonome.

Nous arrivons à une nouvelle étape dans le développement de l'art de Guardi avec la *Vue du Môle et du Palais Ducal* (12) (n° 386 b), qui se situe vers 1775 (fig. 9): elle fait apparaître de plus en plus clairement le sens d'évocation magique que Guardi donne à chacune de ses « vedute ». Le processus de stylisation des « macchiette » s'accélère pour les premiers plans, — les bateliers, les couples de passagers dans les gondoles et les barques, dessinés d'un trait brusque et nerveux, — comme pour les silhouettes plus lointaines, qui passent sur le môle ou le long des arcades du Palais Ducal, et sont réduites pour ainsi dire à des « abréviations » rapides (fig. 8).

La « vue imaginaire », nous l'avons vu, occupe une place particulière dans l'œuvre de Guardi. C'est un genre où il exprime son génie pictural avec une liberté absolue, sans se soumettre à aucun rythme fixe et où le sentiment de la matière devient une émotion joyeuse et simple. Il y a, parmi les Guardi de la collection Gulbenkian, plusieurs de ces étonnants « Capricci » encore inédits; en voici deux, le premier (fig. 10) représentant des architectures (n° 538) (14), l'autre (fig. 11) avec une double

NOTES

1. Je remercie vivement le Dr José de Azeredo Perdigão, Président du Conseil d'Administration de la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne, d'avoir bien voulu m'inviter à visiter la collection et, en particulier à étudier les œuvres de Francesco Guardi. Je suis heureux de remercier également Madame Maria Teresa Gomes Ferreira, conservateur en chef de la Fondation, Mademoiselle Maria Helena Maia e Mota, conservateur, pour leur aimable concours durant la visite de la collection.

2. C'est un point de vue qui a encore des défenseurs (cf. par exemple *Eighteenth-Century Venetian Drawings from the Correr Museum*, Circulated by the Smithsonian Institution. 1963-1964, p. 16) malgré ce qu'on écrit à ce propos A. Morassi (*Francesco Guardi as a figure painter*, in « The Burlington Magazine », 1931), G. Delogu (*Pittori Veneti minori del Settecento*, Venise 1930), R. Pallucchini (*Canaletto e Guardi*, Novare, 1942 et *I Disegni del Guardi al Museo Correr di Venezia*, Milan, 1943) et R. Longhi (*Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florence, 1946).

3. M. Goering, *Francesco Guardi*, Vienne, 1944.

4. J. Byam Shaw, *The Drawings of Francesco Guardi*, Londres, 1949.

5. A. Morassi, *Circa gli esordi del vedutismo di Francesco Guardi*, in « Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida », Londres, 1959.

6. R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Settecento*, Venise-Rome, 1960.

7. Toile, 52×84 cm. L'étude préparatoire pour les deux gentilshommes en conversation est dans la collection Sperling à New York (cf. Byam Shaw, op. cit., pl. 48).

8. Chacune de ces peintures, sur toile, mesure 61×91 cm.

9. Le 8 août 1776, le Sénat avait ouvert un concours « en vue d'un décor de la Place pour la fête de l'Ascension ». Le projet choisi fut celui de l'architecte Bernardino Maccaruzzi, projet que nous connaissons précisément tant par l'estampe de Pietro Baratti que par la toile de Gabrielle Bella, à Venise (Pinacothèque Querini Stampali). La *Fiera della Sensa* de Francesco Guardi, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, représente très exactement les architectures provisoires de Maccaruzzi: elle est donc postérieure à 1777. Il est très probable que Guardi, dans les deux « vedute » de la collection Gulbenkian (nos 390 et 386) a représenté le décor mobile antérieur à celui de Maccaruzzi. (Pour toutes ces questions, voir B. Tamassia Mazzarotto, *Le Feste Veneziane*, Florence, 1961, p. 191 et s.) La Fondation Gulbenkian possède, je l'ai dit, une seconde version plus tardive de la *Fiera della Sensa sur la Place Saint Marc* (n° 386 a) dont le dessin préparatoire est au British Museum.

10. Le dessin préparatoire de cette scène est dans la collection de Madame Esmond, à Paris (cf. J. Cailleux, *Tiepolo et Guardi dans les collections françaises*, 1952).

11. Toile, 34×54 cm. A l'exposition *Tiepolo et Guardi* présentée à Paris en 1952 par la Galerie Cailleux, figurait une autre vue (33×46 cm), que je ne connais pas, et qui, selon M. Cailleux, dérive elle aussi du dessin d'Epinal.

12. Toile, 48×78 cm. C'est le pendant de la *Fiera della Sensa sur la Place Saint Marc* (nº 386 a). L'embarcation amarrée devant le Palais Ducal recevait les prisonniers qui attendaient leur jugement.

13. Toile, 46×34 cm. Il existe un dessin préparatoire pour ce « Caprice » dans la collection du Duc de Talleyrand (cf. Morassi, *Dessins Vénitiens du XVIIIe siècle dans la collection du Duc de Talleyrand*, Milan, 1958, pl. 72).

14. Toile, 19×15 cm. Le Victoria & Albert Museum conserve un dessin préparatoire de ce « Caprice » dont il existe une version postérieure, avec quelques variantes, à la National Gallery de Londres (22×16 cm).

15. Toile, 19,4×16,5 cm. Cette vue est prise depuis l'île de la Giudecca, comme celle de la National Gallery of Scotland à Edimbourg, mais le point de vue est rapproché et déplacé sur la droite, en sorte que la façade de la basilique palladienne reste cachée par les maisons bordant le canal.

16. Toile, 69×45,1 cm: elle faisait partie de la collection George Drummond à Montréal (J.A. Simonson, Francesco Guardi, Londres, 1904, p. 92, nº 167).

17. Toile, 49,5×83,2 cm. Je proposerai une date assez tardive pour ce tableau, probablement exécuté un peu après 1790, si on le compare à l'autre *Régate sur le Grand Canal* de la collection Modiano de Bologne, datée de 1791 par Lorenzetti (*Feste e maschere veneziane* [catalogue de l'exposition], Venise 1937, p. 38).

Au revers d'un dessin représentant la *Régate au tournant du Canal*, dans la collection du Duc de Talleyrand (cf. Morassi, op. cit. pl. 26 et 27), on trouve une ébauche qui présente cette mise en page agrandie. Dans la réalisation définitive, la composition est peuplée par les « macchiette » accoudées aux balcons et aux fenêtres des palais ou rassemblées en groupe le long des rives, sur le Pont du Rialto, et par les embarcations du Grand Canal.

18. M. Bonicatti: *Problemi estetici dei disegni di Fr. Guardi nella cultura del tempo*, in « Accademie e Biblioteche d'Italia », 1963.

On pourra voir les Guardi de la collection Gulbenkian lors de la grande exposition du peintre qui aura lieu à Venise l'été prochain.

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 32.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 36.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 38.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

arcature en ruine et une église à plan central au fond (nº 531) (13). Ce sont des œuvres que l'on peut dater désormais entre 1780 et 1790, et qui se rattachent, dans l'œuvre de Guardi, à la période finale de sa maturité.

Le motif des édifices classiques en ruine, ou des architectures gothiques croulantes, usées par les siècles, est un trait révélateur qui situe l'attitude de l'artiste dans le contexte historique de son temps. La Venise évoquée par Guardi n'est plus l'étincelante certitude historique exaltée dans les tableaux de Canaletto, mais une cité menacée, rongée par le temps, et dont la destruction est proche.

Si l'on songe à la culture artistique de l'époque, déjà franchement néo-classique, on imagine aisément la solitude dans laquelle Francesco Guardi a poursuivi son œuvre. Entre 1760 et 1770, les grands protagonistes de la peinture vénitienne — Tiepolo, Pittoni, Piazzetta — ont disparu. Le goût rococo a fait place à une vision plus austère et sans fantaisie, à une correction formelle ennuyeuse et froide. Venise, ne l'oublions pas, est l'une des villes d'Italie où le goût néo-classique, spécialement en architecture, a connu plus tôt qu'ailleurs un développement cohérent et des réalisations qui ne sont nullement négligeables. Un nom résume cette évolution de la culture vénitienne, celui d'Antonio Canova. En 1779, au moment de son départ pour Rome, il était déjà un novateur, résolument tourné vers le néo-classicisme. Il n'est donc pas surprenant que l'Académie des Beaux-Arts de Venise ait accueilli Canova dès 1776, c'est-à-dire huit ans avant que Guardi n'y prenne place... comme « peintre de perspective », aussi incroyable que cela puisse paraître. Francesco Guardi, en se consacrant aux « vedute », s'était réfugié dans un genre qui lui permettait de se tenir à l'écart de la culture néo-classique désormais envahissante. Travaillant pour une clientèle d'amateurs, des étrangers surtout, il réussissait à faire admettre un style qu'il représentait brillamment, mais dont la mode était irrémédiablement passée. Cet isolement même lui a permis de poursuivre son étonnante « aventure » stylistique, de maintenir, jusqu'à son épuisement, la tradition formelle créée par le rococo et d'en donner une interprétation merveilleusement personnelle, d'un ton souvent élégiaque.

Ainsi n'y a-t-il aucune différence entre l'accumulation des éléments architectoniques de fantaisie, comme ceux du *Capriccio* (nº 538), au graphisme endiablé (fig. 10), et l'*Ile de San Giorgio Maggiore* (15) presque cachée par le groupe d'édifices bordant le canal qui sépare l'île de celle de la Giudecca (fig. 14): ce qui intéresse Guardi, ce n'est pas tant la représentation d'un lieu célèbre comme San Giorgio, mais la vision capricieuse et fantastique à la fois qu'il peut créer à partir de ce point de vue, dans une atmosphère chaude et lumineuse, non plus transparente et claire comme celle de Canaletto, mais où les apparences éclatent dans un scintillement presque frénétique. A la fin de sa carrière, le réel et l'imaginaire se rejoignent et se substituent l'un à l'autre dans l'univers de Guardi. Si la fragmentation de la touche a, bien sûr, un caractère « atmosphérique », ce n'est pas dans un sens impressionniste, mais par une conséquence ultime de la vision rococo.

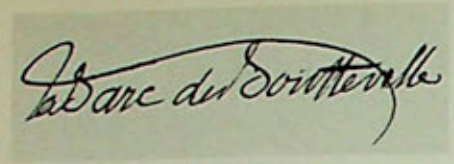
La Fondation Gulbenkian possède quelques témoignages significatifs de la sensibilité de Guardi dans la dernière phase de son activité: traitant à plusieurs reprises le thème de la *Régate sur le Grand Canal au pont du Rialto*, il s'éloigne de plus en plus de la réalité objective et soumet librement le motif au rythme capricieux de sa fantaisie. Sur la première de ces peintures (nº 389) (16), postérieure à 1780 (fig. 12), le point focal est déplacé sur la gauche, de manière à grandir de façon fabuleuse le miroir de l'eau animé par toutes les embarcations qui accompagnent la régate. Mais dans le second tableau (nº 387) (17), plus tardif à mon avis, et peut-être exécuté après 1790 (fig. 13), Francesco Guardi ne craint pas de redresser la perspective diagonale, partant du pont du Rialto, pour augmenter encore le plan d'eau et, mettre en scène plus facilement, le long cortège multicolore des gondoles empanachées afin d'accentuer l'aspect féerique de l'ensemble.

Avec cette perspective elliptique, dont Canaletto se serait certainement scandalisé, Guardi crée un espace irréel où il réussit à faire jaillir une liberté picturale, une vivacité de touches lumineuses, une musicalité d'accents presque délirantes. On imagine le défi que pouvait représenter une œuvre semblable pour le goût qui régnait alors. La plus vivante des deux « Régates » au point de vue artistique est peut-être la première: la seconde a quelque chose qui relève trop du procédé. La vision rococo de Guardi s'épuise. Le « signe », dirait Cesare Brandi, prévaut désormais sur « l'image ».

Bonicatti a observé récemment (18) que la fin de la carrière de Guardi est contemporaine des dernières œuvres de Mozart. Le peintre vénitien et le musicien viennois « restent les artistes qui ont exprimé, de la manière la plus universelle, chacun dans leur domaine, l'anéantissement de certaines couches de la société de leur temps ».

Francesco Guardi recourt à la sensibilité du rococo pour précipiter le rythme de son langage expressif, c'est-à-dire pour arriver à la fragmentation d'une réalité « temporelle ». Sans aucun doute, l'interprétation qu'il donne du rococo est personnelle par son lyrisme visionnaire, mais elle est d'une telle force expressive qu'aujourd'hui encore, nous en subissons le pouvoir.

Les « vedute » et les « capricci » de la Fondation Gulbenkian décrivent avec d'admirables accents l'univers poétique du dernier peintre européen du rococo.



Suite de la page 36

quinze expositions à programme où se retrouvent les meilleurs artistes de la génération des peintres nés autour de 1870.

Avant d'aller plus loin, que faut-il penser de cette dénomination Peintres Impressionnistes et Symbolistes? Il y a là certainement une marque de déférence envers ceux qui avaient ouvert quelques années plus tôt à la peinture des voies nouvelles, une volonté de montrer qu'il n'y avait pas aujourd'hui de coupure après cette première tentative, mais aussi que ce nouveau réalisme qu'était en fait l'Impressionnisme, avait désormais fait son temps. L'étiquette était moderne et suffisamment souple pour accueillir toutes les tendances novatrices de la peinture.

C'est aux littérateurs plus qu'aux peintres que Le Barc de Boutteville demande ses premières préfaces. Et cela se conçoit aisément. S'étant attiré les sympathies de quelques écrivains ou critiques influents, il avait toutes les raisons de penser que ses expositions seraient mieux appréciées par l'ensemble de la presse. D'autre part, il fallait tirer profit d'une conjoncture heureuse: peintres, poètes et musiciens avaient un égal souci d'idéalisme, un même besoin de rêve et d'évasion qui faisait dire à Camille Mauclair (préface de la 4e exposition) que le Symbole convenait encore mieux aux peintres qu'aux poètes. Il résulte de la lecture de ces textes une certaine disparité et des contradictions qui sont parfois très stimulantes pour l'esprit. La première préface écrite par Gaston Lesaul est remarquable: elle situe très bien à cette date la position des peintres et l'ignorance soigneusement entretenue du public des Salons. La seconde, confiée à Albert Aurier, a une valeur de présentation plus générale. Les trois préfaces composées par Mauclair (4e, 5e, 6e) montrent une adhésion et une sympathie peu à peu acquises: leurs tableaux sont « comme des étendards brodés et peints d'emblèmes... c'est l'âme des choses qui y est figurée » (6e exposition).

Les présentations faites par les peintres n'ont pas le même caractère spéculatif. Plus que de théories et de spéculations esthétiques, ils ont besoin de se rallier à un système pictural qui commande, au point de départ, leur projet. Ils s'intéressent davantage à des problèmes liés plus directement à la technique de leur art. « Un artiste, écrivait Valéry à Denis, ne peut jamais conduire à sa fin une théorie de son art parce qu'un sentiment de panique, une peur de lui-même le saisit toujours en pleine analyse et le rappelle presque physiquement aux actes. » Séguin (12e exposition) déplore l'intérêt que suscitent chez les peintres, les techniques de reproduction qui leur font négliger le côté artisanal de leur art. Louis Roy (14e exposition) s'interroge sur le rôle de la science et de la connaissance pratique de la peinture. Seul Maurice Denis (9e exposition) s'élève au-dessus du débat, il met en garde les peintres contre les dangers d'une trop grande facilité: seuls les meilleurs sauront « résister aux succès comme aux pires épreuves ».

Quels sont les peintres, les sculpteurs qui exposaient? Quel accueil leur était réservé?

La première exposition, d'une importance moyenne, 36 participants, est particulièrement intéressante. Elle présente en résumé la presque totalité des meilleures valeurs de la peinture: Manet, le tenant d'une esthétique moderne qui s'est confirmée par des œuvres célèbres et admirées; Van Gogh et Gauguin, deux maîtres par la puissance de leur personnalité et l'originalité de leur art. A un autre pôle, Lautrec qui rend sensible tout un aspect ignoré de la modernité; les Pointillistes, Signac, Cross, Luce, Petitjean, qui cherchent à codifier l'Impressionnisme. Les Synthétistes et les Symbolistes sont nombreux: Bernard, Filiger, Ibels, Anquetin; à leurs côtés, en bonne place, les Nabis déjà agissants, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Ranson, Sérusier. Deux absents: un solitaire, Redon, un jeune artiste mort en février de la même année, Seurat.

A l'opposé de Lautrec qui est largement représenté (1re, 2e, 3e, 4e, 5e, 7e, 15e exposition), Gauguin n'expose que par intermittence, chez Le Barc de Boutteville (1re, 3e, 5e 6e, 15e exposition). Emile Bernard s'abstient après la 2e exposition, alors que Camille Pissarro déjà connu et d'une génération antérieure participe aux 2e, 3e et 4e expositions. Guillaumin qui a toujours su préserver l'originalité de son style, figure aux 4e, 5e, 6e, 7e et 12e expositions. Les Néo-Impressionnistes n'exposent pas d'une manière régulière, ils réservent de préférence leurs envois aux Salons des Indépendants: Signac (1re, 2e et 4e exposition), Luce (1re, 2e, et 5e exposition), Cross (2e et 3e exposition), Petitjean (1re, 2e, 3e exposition). Les Nabis se sentent tout à fait chez eux dans ces lieux accueillants, ils participent régulièrement jusqu'à la 13e exposition, à ces démonstrations de groupe dont ils sont les meilleurs tenants, sinon les plus illustres: Bonnard (1re, 2e, 4e, 5e, 6e, 7e exposition), Vuillard (1re, 3e, 4e, 5e, 6e exposition), Denis (1re, 2e, 3e, 4e, 5e, 6e, 7e, 8/9e, 11e, 12e exposition), Roussel (1re, 3e, 4e, 5e, 12e, 13e exposition), Sérusier (1re, 2e, 3e, 4e, 5e, 6e, 8/9e, 11e exposition). A partir de la 5e exposition, une vignette gravée par Maurice Denis orne la page de couverture du catalogue.

Georges d'Espagnat est un fidèle adepte de ces présentations (5e, 6e, 8/9e, 10e, 11e, 12e, 13e, 14e, 15e exposition), alors que Suzanne Valadon ne s'y manifeste que deux fois (4e et 5e expositions) et que Jacques Villon (4e exposition) et Van Dongen (15e exposition) n'y font qu'une apparition. Les sculpteurs ont toujours été très peu représentés; Lacombe, l'ami des Nabis, montre ses œuvres aux 5e, 6e et 11e expositions; Maillol, au même moment, plus occupé de tapisseries et d'art décoratif, expose à la 10e et 11e exposition.

L'audience du public a été relativement vite acquise. Des quotidiens à grand tirage comme *Le Gil Blas* ou *Le Gaulois*, n'ont pas donné de comptes rendus de ces premières manifestations, mais *L'Echo de Paris*, dans son numéro du 26 décembre, commentait en ces termes la première exposition: « Enfin, c'était hier, dans une salle minuscule de la rue Le Peletier, la réunion de quelques Impressionnistes et Symbolistes, d'aucuns disent Synthétistes, quelques autres pensent zutistes et fumistes. Je crois avoir acquis par des notes anciennes publiées ici même sur Manet... le droit de déclarer tout net que la peinture symbolique (au moins celle qu'on m'a montrée jusqu'à présent), m'assomme fort et ne m'a jamais procuré aucune des sensations annoncées à l'extérieur en des préfaces bonimenteuses et vides. Pourtant je retiens à cette exposition quelques morceaux de jeunes réalistes... » Cette chronique un peu conventionnelle, mais qui attirait l'attention du grand public, était suivie deux jours plus tard, dans ce même journal, d'une enquête conduite par Jacques Daurelle. Anquetin, Emile Bernard, Toulouse-Lautrec, Bonnard et Maurice Denis donnaient, chacun en quelques lignes, la conception qu'ils avaient de leur art et l'auteur concluait avec aménité: « ... nos jeunes peintres ... (sont) tout à fait des gens comme il faut, d'aimables insurgés et des intransigeants faisant palette de velours.» Nous sommes loin, on le voit, de l'accent et des termes violemment contrastés qu'employait Denis dans son article manifeste qui avait paru en août 1890, sous le titre: Notes d'Art, Définition du Néo-Traditionnisme.

C'est dans les petites revues plus que dans la grande presse qui reste presque toujours en dehors du courant des idées nouvelles, qu'il faut chercher les réactions de la critique influente. *La Plume* qui avait consacré en septembre 1891 un numéro spécial aux Peintres Novateurs, félicite Le Barc de Boutteville de son heureuse initiative: « Des tableaux quelconques..., écrivait Charles Saulnier, viennent d'être remplacés par de claires toiles révolutionnaires. Un marchand a eu cette audace. Il n'a pas cherché les célèbres: Degas, Monet, C. Pissarro, mais les contestés: Signac, Luce, Denis, Anquetin... L'exposition actuelle n'est point, au reste, une œuvre de combat ... elle témoigne simplement de l'évolution du goût public. » Dans le *Mercure de France*, « la seule revue officielle des jeunes », Albert Aurier manifeste la même sympathie: « Avoir

délibérément offert aux jeunes artistes novateurs, encore contestés par la critique et dédaignés par les chalands et généralement bafoués par les marchands et les jurys, un asile permanent où ils puissent exposer au jugement du public, sans craindre de trop infamantes promiscuités, les résultats de leurs travaux et de leurs recherches, c'est assurément une belle et généreuse idée... » En avril de la même année, Aurier publie un grand article sur Les Symbolistes dans *La Revue Encyclopédique*, et en juillet il réimprime dans *Le Mercure* la préface qu'il avait composée, sur la demande de Le Barc de Boutteville pour la deuxième exposition. La *Revue Blanche*, reprise récemment par Alexandre Natanson, ne signale pas dans ses premiers numéros les expositions des Peintres Impressionnistes et Symbolistes. En février 1892 cependant, Charles Henry Hirsch donne un article assez court sur l'esthétique de ces peintres, mais il s'agit là d'une dissertation générale plus que d'un compte rendu d'exposition.

Il semble, après cette investigation un peu rapide, que les sarcasmes et les moqueries se soient tus très vite. Les amateurs attirés par la nouveauté et l'intérêt que certains hommes importants comme Geffroy portaient à cette nouvelle forme d'art, sont venus nombreux dans la boutique de la rue Le Peletier. Nous lisons dans *La Vie Artistique* de 1893, sous la rubrique Symbolisme, un chapitre où Gustave Geffroy analyse, en termes souvent élogieux, les différentes tendances qui se font jour dans la troisième exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes: « ... l'idée de rire d'un effort ou de passer sous silence une manière d'être ne saurait venir à ceux qui ne regardent pas l'art comme une mode, et ne sont pas définitivement éblouis par les installations concurrentes des Champs-Elysées et du Champ-de-Mars. Entrons donc chez Le Barc de Boutteville, si quelques plaisanteries y veulent prendre des allures de dogmes, elles seront vite évaporées. S'il y a trace de recherche active et de sincère inquiétude, c'en est assez pour prendre l'attention du passant de bonne foi. »

Il y avait là plus qu'un succès d'estime: les peintres ont su tirer profit de ces circonstances favorables. De cette date, novembre 1892 au début de 1896, Le Barc de Boutteville a organisé huit autres expositions qui sont autant de jalons dans les carrières des artistes auxquels il avait généreusement fait confiance.

A la suite de la 11e exposition, il présente un groupe plus restreint, les Camarades et, un mois avant l'ouverture de la 13e exposition, des croquis de jeunes architectes en rupture avec l'enseignement des Beaux-Arts. Ces deux tentatives sont demeurées sans lendemain. En octobre de la même année, un mois avant que cette dernière manifestation n'ait lieu, Le Barc de Boutteville disparaissait.

Charles Dosbourg, qui avait pris sa suite, ne saura pas poursuivre longtemps dans cette voie. Dans l'année 1897, il organise les deux dernières expositions des Peintres Impressionnistes et Symbolistes (ouverture le 25 juin et le 1er décembre), mais il ne saura pas retenir chez lui ces peintres qui avaient désormais une réputation assise. L'œuvre entreprise par Le Barc de Boutteville n'avait pourtant pas été inutile, comme l'écrivait René Barjean (préface de la 11e exposition): « Nulle part — sauf au Salon annuel des Indépendants — on a permis à des individualités de se présenter et de se développer avec la même aisance qu'en cette maison... Toute recherche curieuse, toute originalité qui se dessine, toute audace bienfaisante y est accueillie avec joie, encouragée, mise en lumière. Chaque œuvre y a son éloquence propre, plaide la cause de son auteur, établit sa réputation ... du modeste salon de la rue Le Peletier, le mouvement d'art contemporain a pris son plus vigoureux essor. »

Dessins de Greuze pour « Septime Sévère »

Suite de la page 29

Vien avait fait sensation en 1763 avec sa *Marchande d'amours* qui reproduisait une fresque d'Herculanum; David allait faire revivre l'art antique avec ses *Horaces* en 1785, mais qui aurait attendu une telle précision historique chez Greuze, célèbre surtout pour ses scènes moralisantes de la vie contemporaine?

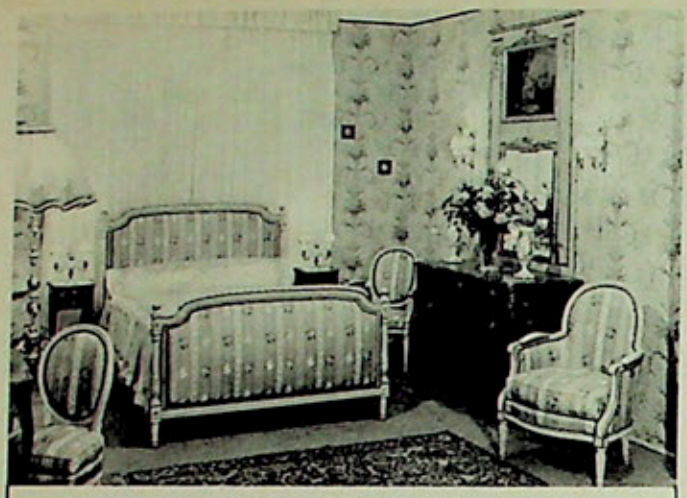
Comme il arrive souvent, les courtes inscriptions de Saint-Aubin dans son livret du Salon de 1769 étaient perspicaces. A propos de *La Mort d'un père dénaturé abandonné de ses enfants* (fig. 14), un dessin que Greuze exposait à côté de son *Septime Sévère*, Saint-Aubin a marqué « Voy. celle de Germanicus de Poussin. » Dans ce cas il soulignait les différences de ton et de composition entre le tableau de Poussin, l'idéal de l'Académie, répandu par la gravure (fig. 16), et le dessin violent de Greuze. Pourtant si on compare *Germanicus* avec *Septime Sévère*, la ressemblance est plus frappante, et ne semble pas avoir été accidentelle. En suivant l'exemple de Poussin, le peintre qui représentait l'apogée de la peinture d'histoire, Greuze espérait renforcer l'allure académique de son morceau de réception, mais cette tentative n'a fait qu'accentuer l'apreté des critiques. On considérait *Septime Sévère* comme « un morceau à lutter contre ce que le Poussin avait fait de mieux ».

Pour répondre à ses critiques, Greuze a fait publier dans *L'Avant Coureur* le 25 septembre 1769, une lettre dans laquelle il avouait sa connaissance des œuvres de Poussin, en disant, « J'ai étudié aussi bien que vous l'avez pu faire, les ouvrages de ce grand homme ». En soulignant le problème essentiel de son morceau de réception — son genre — il implorait la patience du public: « Pourquoi dès mon premier essai, m'attaquer si ouvertement sur un genre nouveau? ». Après l'incident de *Septime Sévère*, Greuze était forcé d'abandonner la peinture d'histoire, mais en s'attachant à ce genre pendant deux ans, l'artiste avait gagné quelque chose: une sévérité de ton, une précision, une sobriété du dessin qu'il allait incorporer dans un genre nouveau, celui de la peinture morale. Certains critiques de 1769, fascinés par le côté « sublime » de *La Mort d'un père dénaturé* et des études préparatoires pour ce dessin d'exposition, exprimaient leurs réactions dans un vocabulaire qui semble déjà romantique: « La Mort du père dénaturé, abandonné de ses enfants, fixe surtout l'attention du spectateur, lui déchire l'âme et lui fait dresser les cheveux à la tête... tout annonce le désespoir du mort, le désordre de son abandon et l'horreur de son état. L'impression forte, profonde, et révoltante d'un pareil spectacle, a fait reculer plusieurs spectateurs... il y a un sublime de terreur d'autant plus beau, qu'il est peu d'âmes en état de le soutenir ». En accentuant le côté expressif de la composition, Greuze a introduit une force nouvelle dans la peinture du XVIIIe siècle.

David, et non pas Greuze, a la réputation d'avoir fait revivre Poussin et le style sobre de l'antiquité, mais si on compare sa *Mort de Socrate* (fig. 16) de 1787 avec *Septime Sévère* et le *Germanicus* de Poussin on voit que le tableau de Greuze, qui n'avait aux yeux de ses contemporains « ni composition, ni dessin, ni expression, ni pinceau », contenait quand même tous les éléments caractéristiques du néoclassicisme de la fin du siècle: un sujet antique et moralisant, la recherche des détails historiques, et le style dépouillé et sévère, basé sur l'exemple de Poussin. Peut-être moins séduisant à nos yeux que les études préparatoires, le *Septime Sévère* de Greuze, ne mérite-t-il pas d'être reconsidéré sans les préjugés personnels qui ont influencé les contemporains de l'artiste?

Si vous voulez en savoir davantage

En attendant le catalogue complet des œuvres de Greuze que prépare l'auteur de cet article, consultez celui de Jean Martin, publié dans *Jean-Baptiste Greuze* de Camille Mauclair (1908). Pour les critiques des Salons, voir Denis Diderot, *Les Salons*, Tomes I, II, III, édités par Jean Seznec et Jean Adhémar (Oxford Press, 1957, 1960, 1963), et la riche collection du Fonds Deloynes, conservé à la Bibliothèque Nationale.



Chambre Louis XVI

MEUBLES, SIÈGES, LITS DE STYLE
DÉCORS DE FENÊTRES, BOISERIES

•

HÉLÈNE GUÉRARD

MAISON FONDÉE EN 1860 - (JORY SUCCESSEUR)

29, Faubourg Saint-Antoine, Paris XI^e

SALON DE MAI

3 mai - 23 mai

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
Avenue du Président Wilson

GALERIA JUANA MORDO

Villanueva, 7 - Madrid 1 - Teléfono 225-11-72

AMALIA AVIA JOSE CABALLERO CANOGAR
CHILLIDA CHIRINO FARRERAS JUANA FRANCES
GUINOVART CARMEN LAFFON ANTONIO LOPEZ
LUCIO MUNOZ MARYAN MILLARES MOMPO
PALAZUELO POSTHUMA MANUEL RIVERA
SAURA SERRANO SUAREZ TAPIES ZOBEL

Du 5 au 20 avril: SUAREZ
Du 21 avril au 4 mai: SEMPERE

norman
bluhm

27 avril - 24 mai

david anderson 15, rue de l'échaudé
galerie anderson-mayer paris 6^e

Nouveaux Tissus d'Ameublement:

Nous nous excusons des erreurs ou omissions qui se sont glissées dans cet article paru en page 56 du n° 123.

— Le velours de soie des poufs (légende n° 1) est de la **Maison DEHESELLE.**

— La toile flammée « Colombo » en fibranne à grands carreaux (légende n° 5) est de la **Maison ARTELA** - fabricant **Manuel CANOVAS.**

— La couverture de fourrure qui recouvre le lit (photo n° 5) est de la **Maison Jacques ROBERT.**

pub. m. bégassat PB

Samcom

Sélection du meuble international

vous présente aujourd'hui la salle à manger Teck S 20. L'harmonieux équilibre de cette salle scandinave moderne dans une ambiance ancienne est une des multiples " idées-décoration " que vous suggéreront les dépositaires SAMCOM ... " Conseils en décoration "

BAHUT 641. Larg . 225 . TABLE 1016
ø 120 - 1 allonge centrale incorporée.
CHAISES 11 - Teck - garniture de skaï.
ROCKING-CHAIR 182

liste de nos dépositaires sur demande à
SAMCOM B.P. 156-10 PARIS

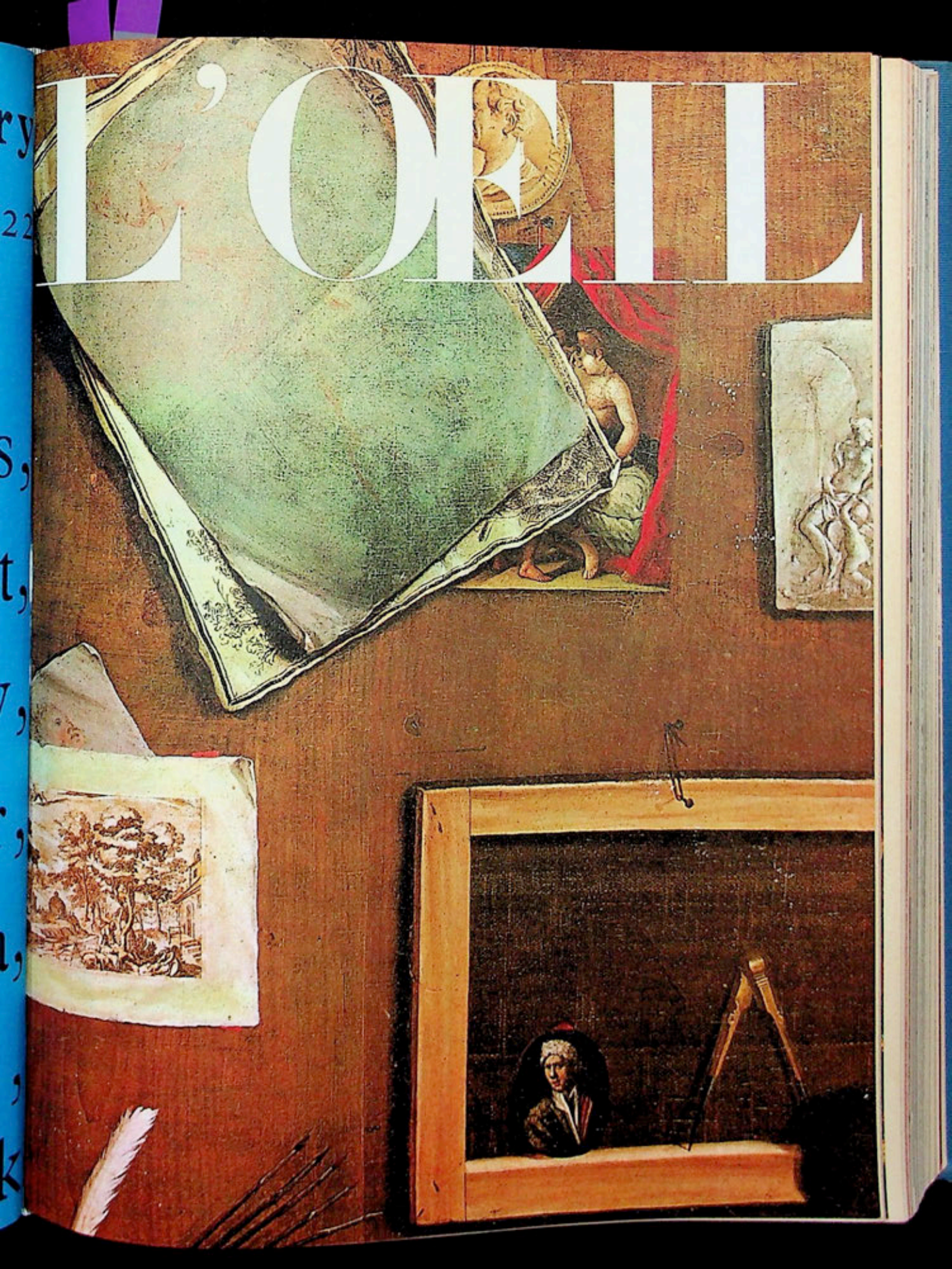
TOUS LES MEUBLES SAMCOM SONT SIGNÉS

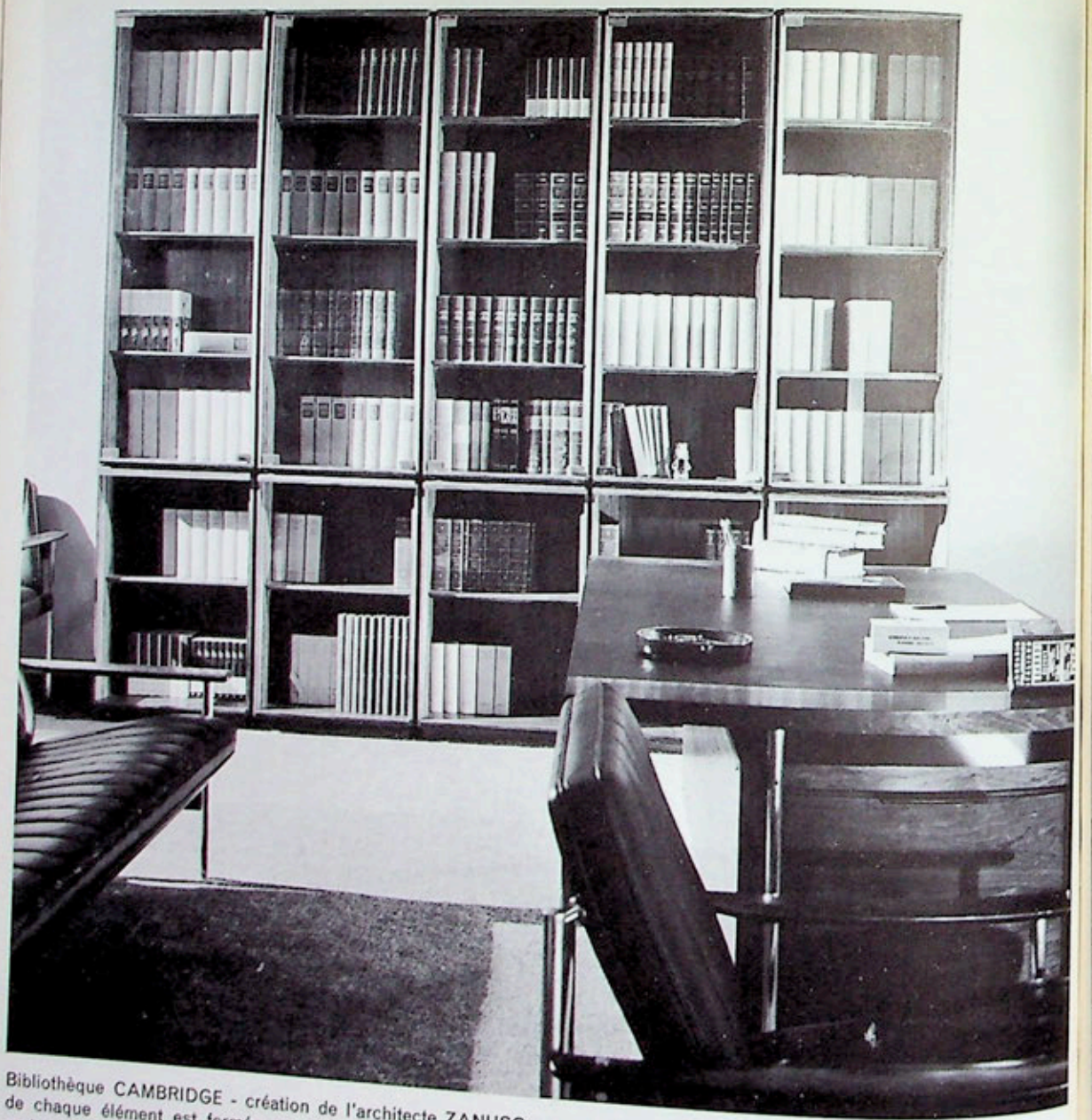
pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 2

avril

butler, calliyannis,
balthus, dubuffet,
giacometti, tanguy,
miro, le corbusier,
saura, millares, rivera,
marini, macIver,
riopelle, roszak


L'ŒIL



Bibliothèque CAMBRIDGE - création de l'architecte ZANUSO - composée d'éléments juxtaposables. La partie supérieure de chaque élément est fermée par une porte glace sécurit. La partie inférieure peut être munie d'une porte pleine ou rester sans porte. Etagères amovibles. Poignée en acier chromé mat. Exécution en palissandre ou noyer.

ARFLEX S.p.A. - Milano: sede via Tito Livio, 3 - Tel. 544.441 (5 linee) - negozio via Borgogna, 2 - Tel. 705.972. Roma: filiale via del Babuino, 20 - negozio via del Babuino, 19 - Tel. 687.501. - Napoli- negozio via R. Bracco, 73/75 - Tel. 312.800

ARFLEX France 6, rue Gobert / 162, Bd Voltaire - PARIS XI• - Tél. 805.72-67 et 700.68-25
MOBILIER INTERNATIONAL 166, rue du Faubourg Saint-Honoré - PARIS VIII• - Tél. 359.08-40

pour la campagne...

Christian Dior "Boutique Cadeaux"

32, avenue Montaigne - ELY 93-64

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Giraudon: pages 2, 3, 5, 7, 8 et 10
Marc Lavrillier: pages 4, 27 à 32, 50 et 60 à 67
Hanfstaengl-Giraudon: pages 4 et 6
Alinari-Giraudon: p. 9 - P. Vaghi: pages 13 à 19
Documentation photographique des Musées
Nationaux: pages 20 à 25 - Agraci: pages 21 et 25
Galerie Beyeler: pages 34 à 39
Bildarchiv Felix Klee: page 39
Leni Iselin: page 40 - P. Golendorf: page 41
J. D. Lorieux: pages 41, 42 à 48, 51 et 52
André Morain: pages 42, 44 et 45
StanWiezniak: page 43. Hervochon: page 48
Raymond de Seynes: p. 48 - Rampazzi: p. 49
L. Blaise: page 49 - J. E. de Trentinian:
pages 50 et 53 - J. P. Leloir: page 53
Pierre Berdoy: pages 56 à 59

Photographies en couleurs:
Scala: page de couverture - Giraudon: page 11
P. Vaghi: p. 12 - M. Lavrillier: pages 26, 33 et 67
Galerie Beyeler: page 34 - Pierre Berdoy: p. 59

Notre couverture: Cristoforo Munari:
Trompe-l'Oeil. Détail. Florence,
Musée des Pierres Dures

Notre prochain numéro:
La vie mouvementée d'un peintre hollandais du XVII^e^ siècle.
Une réussite de la nouvelle muséographie: les Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye. James Ensor.
La sculpture italienne du XVIII^e^ siècle.
Dialogue avec un jeune artiste français qui travaille en Amérique.

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/6277
Distribuzione Messaggerie Italiane
Via Carcano, Milano - c/c Postale 3/445
U.S.A., Canada: $20.-; Amérique du Sud
(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne
Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

Imprimé en Suisse

L'ŒIL

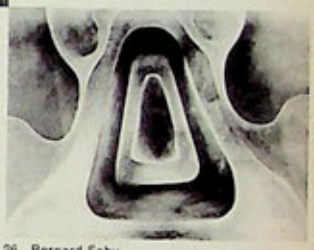
REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 125
MAI 1965

Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

SOMMAIRE

12 Cristoforo Munari

2 Rubens et Richelieu



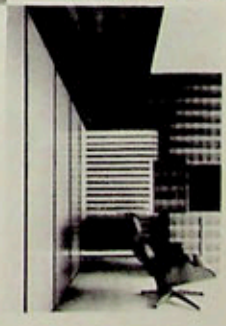
26 Bernard Saby

20 L'album Perrier du Louvre

34 La dernière période de Klee

40 Salon de Mai

48 Beaux objets



58 Deux pièces en une

2 Rubens et Richelieu, par Otto von Simson, professeur à l'Université libre de Berlin

12 Cristoforo Munari et la peinture de nature morte à Parme, par A. Guidiglia Quintavalle

20 L'Album Perrier du Louvre, par Walter Vitzthum

26 Bernard Saby, œuvres récentes, par André Berne-Joffroy

34 La dernière période de Klee, par le Professeur Walter Ueberwasser

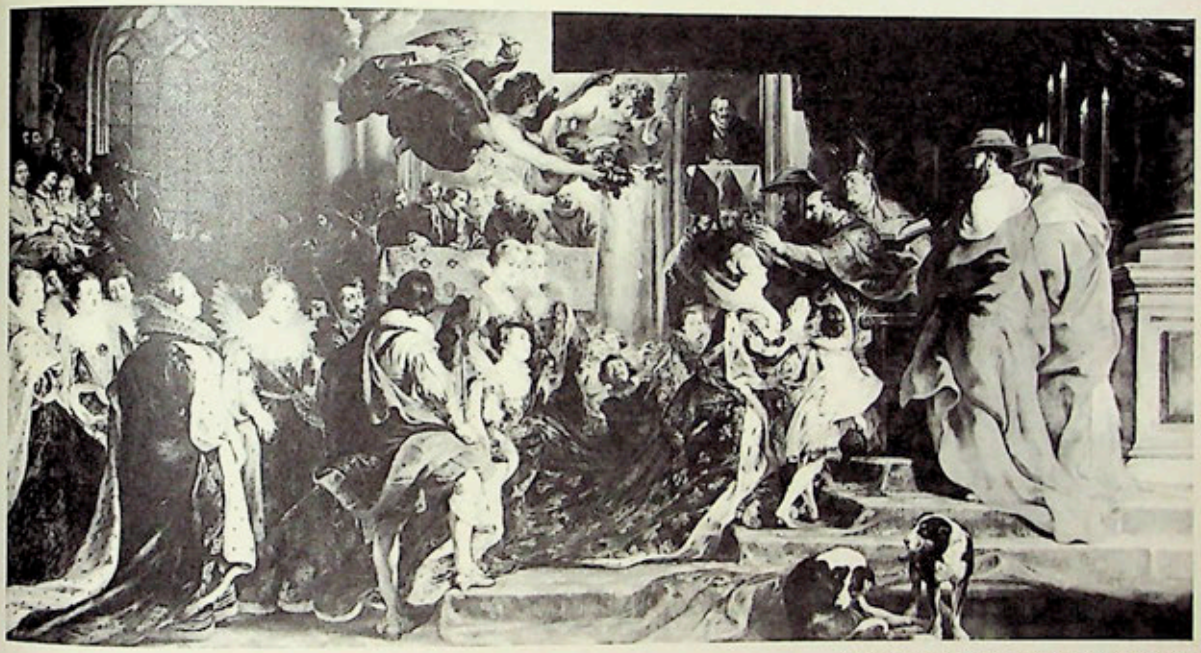
40 Le Salon de Mai: seconde vague de la nouvelle figuration? Un débat entre Julien Alvar, Michel Conil-Lacoste, R. V. Gindertal, Alain Jouffroy, Jacques Lassaigne et Jean-François Revel

48 Beaux objets sur le marché

LE CIL du décorateur

56 Deux pièces en une

60 Sièges d'aujourd'hui



P. P. Rubens : Couronnement de Marie de Médicis.

Rubens et Richelieu

La Galerie Médicis de Rubens,
conforme aux desseins secrets de Richelieu, est un des
exemples les plus accomplis de peinture politique, conçue pour aider et non point seulement
pour célébrer la diplomatie du Cardinal

par Otto von Simson
professeur d'histoire de l'art à l'Université libre de Berlin

Marie de Médicis avec Ponts-de-Cé.

Le chef-d'œuvre de la peinture « politique » est incontestablement la Galerie Médicis de Rubens, actuellement au Louvre. Aucune autre création artistique n'est aussi mêlée à la politique de son temps, elle doit être comprise elle-même comme acte politique. Elle est issue d'une étrange collaboration entre Rubens et le plus grand homme d'État de son époque: Richelieu.

Cette coopération fut clandestine et est restée ignorée. Elle semble avoir échappé aux historiens. Ainsi l'importante exposition « Rubens Diplomate » réalisée en 1962 à Anvers ne fait aucune mention du Cardinal.

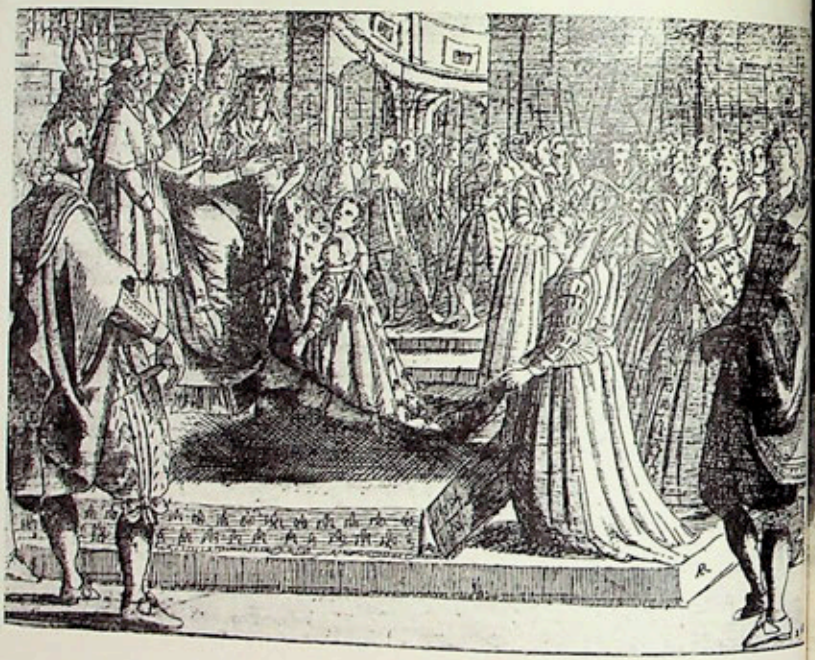
En 1621, Rubens reçoit commande d'une série de grandes toiles pour une galerie du nouveau Palais de Marie de Médicis, veuve d'Henri IV et mère de Louis XIII, le Palais plus tard appelé du Luxembourg. La galerie, disparue au début du XIX^e siècle, se trouvait dans l'aile droite du bâtiment. Le sujet des tableaux était la vie et les activités politiques de Marie de Médicis, évoquées par ce mélange d'allégories et de portraits dont nous allons voir bientôt la signification. Par les seules dimensions (les tableaux ont presque quatre mètres de haut et les trois plus grands plus de sept mètres de large), la peinture se trouvait mise ici au service du culte du souverain et, pour employer un terme moderne, de la propagande politique, à un degré inconnu depuis l'antiquité impériale romaine. Les tableaux de Rubens furent terminés en 1625, à temps pour servir de décor à la réception magnifique donnée par Richelieu dans le Palais de la Reine Mère à l'occasion des noces de Henriette, fille de Marie de Médicis, avec Charles I^er d'Angleterre.

Régente après l'assassinat d'Henri IV et pendant l'enfance de Louis XIII, Marie de Médicis avait, sans dignité et sans succès, essayé d'acheter aux Grands féodaux la paix intérieure du royaume. Victime crédule de ses courtisans, elle fut finalement surprise par la révolte de son fils, à la suite de laquelle ses favoris furent exécutés ou exilés. Richelieu était parmi ces derniers. Elle-même fut bannie à Blois d'où elle s'échappa — non pas Reine, mais rebelle à son tour — pour se lancer dans une opposition d'abord clandestine puis ouverte, de connivence avec les ennemis du Roi, contre son propre fils. C'est seulement après la défaite totale de son armée qu'eut lieu la réconciliation entre la mère et le fils.

Quelques mois seulement après ces événements, on concevait l'idée de la Galerie Médicis, dont les thèmes allaient bien au delà d'une glorification conven-

Pages 2:

1. *Voyage de Marie de Médicis aux Ponts-de-Cé. 3 m. 94 × 2 m. 95. Paris, Musée du Louvre.*
2. *Couronnement de Marie de Médicis. 3 m. 94 × 7 m. 27. Paris, Musée du Louvre.*
3. *Ci-dessous: Couronnement de Marie de Médicis. Gravure de A. Rosaccio, illustrant un ouvrage de G. Giraldi publié à Florence en 1610.*



4. *Esquisse de Rubens pour le Couronnement de Marie de Médicis. 33,7 × 48,3 cm. Pinacothèque de Munich. La comparaison avec la gravure florentine (fig. 3) montre que le peintre s'est inspiré des estampes publiées l'année même du couronnement.*

5. *Le Transfert de la Régence, 3 m. 94 × 2 m. 95. Paris, Musée du Louvre.*

tionnelle et baroque de la Reine Mère. Le programme assigné à Rubens dès son arrivée à Paris le 2 février 1622 perpétuait précisément le souvenir d'événements que la Reine elle-même, et surtout le Roi son fils, auraient dû vivement souhaiter, pourrait-on penser, voir s'effacer des mémoires. Sur dix-neuf tableaux dont le programme original fixait le sujet, cinq devaient être consacrés au différend entre Marie et Louis XIII, tandis que quatre autres, consacrés à ces « mariages espagnols » de Donna Anna avec le Dauphin et de la sœur de celui-ci avec le futur Philippe IV d'Espagne, évoquaient cette politique extérieure par laquelle Marie de Médicis s'était efforcée de placer la France dans l'orbite de la puissance des Habsbourgs qui tenaient trois sur quatre de ses frontières.

Un choix radicalement opposé allait apparaître, celui d'un renforcement de la puissance nationale française en vue d'une ultime épreuve de force avec les Habsbourgs en Allemagne, dans les Flandres et en Espagne. Ce dessein avait été déjà envisagé, semble-t-il, par Henri IV mais la mort prématurée de ce dernier en avait empêché la réalisation. L'histoire a associé Richelieu à cette conception comme elle a associé Marie de Médicis à l'autre.

Richelieu commence à jouer un rôle déterminant dans la politique française au moment même où Rubens reçoit sa commande pour la Galerie Médicis. Néanmoins, plus de la moitié de ces tableaux, nous l'avons vu, devait être consacrée à la rébellion de la Reine Mère contre l'autorité royale d'une part, et à glorifier sa politique pro-espagnole d'autre part.

La Reine Mère avait été et restait un personnage d'une grande influence politique. L'exécution d'une série de tableaux monumentaux traitant de questions politiques de la plus grande actualité était un geste diplomatique, même un acte politique, dont la signification ne pouvait échapper à personne. Pourquoi Richelieu permettait-il à la Reine Mère cette exposition grandiose de ses idées politiques — si contraires aux siennes?

Le choix de l'artiste apparaît plus incompréhensible encore. Rubens n'était pas seulement — et de grand cœur — sujet espagnol. Ami et serviteur de confiance de la régente des Pays-Bas, l'Infante Isabelle Claire Eugénie (fille de Philippe II et d'Elisabeth de Valois), il mit non seulement son génie artistique mais aussi sa remarquable habileté diplomatique à servir un programme politique diamétralement opposé à celui de Richelieu. En 1623, alors qu'il travaillait aux tableaux de la Galerie

6. Marie de Médicis s'enfuit du château de Blois
Esquisse. 63,5 × 50 cm. Pinacothèque de Munich.
Après l'assassinat du Maréchal d'Ancre en 1617, la reine s'était enfuie de Paris à Blois.
(L'épisode, prévu d'abord dans la suite des peintures de la Galerie, fut ensuite écarté. Il n'en existe qu'une esquisse à la Pinacothèque de Munich.)
Deux ans plus tard, elle s'enfuyait à nouveau et quittait Blois pour rejoindre le camp des adversaires de son fils.

7. Marie de Médicis s'enfuit du château de Blois.
3 m. 94 × 2 m. 93. Paris, Musée du Louvre.
L'épisode est l'un des plus orageux dans l'histoire des démêlés de Marie de Médicis avec son fils, mais Rubens a su éviter ici toute allusion à la rébellion de la reine.
Il l'a représentée plutôt comme une victime pourchassée par ses ennemis que comme le chef de la révolte contre le roi.

Médicis, Rubens négocia une prolongation de la trêve entre les Pays-Bas espagnols et les Provinces-Unies de Hollande. Sans doute, au cours de ses séjours à Paris, poursuivit-il des conversations politiques. Il n'est pas exagéré de dire que le diplomate Rubens, s'il avait réussi, aurait pu éviter le conflit général qui d'une lutte religieuse au sein de l'Empire germanique fit naître la guerre de Trente Ans. Dans cette hypothèse, le grand peintre aurait barré la route à la politique étrangère de Richelieu. Mais le Cardinal suivait de très près, grâce à son Ambassadeur à Bruxelles, les activités diplomatiques du peintre. A peine eut-il en main le pouvoir suprême (avril 1624) qu'il ouvrait des négociations avec les Provinces-Unies. Trois mois plus tard, il concluait avec cette puissance l'alliance militaire contre l'Espagne.

Le premier triomphe diplomatique de Richelieu fut donc une rude défaite pour Rubens. Le Cardinal savait que l'Infante et le Ministre de celle-ci à Paris étaient tous deux intervenus pour que Rubens fût chargé de peindre la Galerie Médicis et que les séjours prolongés du peintre à Paris avaient d'autres fins qu'artistiques. Pourquoi permit-il à cet homme de commémorer, avec la force persuasive et la splendeur du génie, cette « politique espagnole » et même la révolte contre le Roi de France?

Les *Mémoires* de Richelieu pour les années 1621-1625 (c'est-à-dire les années de la réalisation de la Galerie Médicis) révèlent trois faits fondamentaux:

1° Le réalisme lucide avec lequel il se rendait compte de la faiblesse de la France et par conséquent des possibilités très limitées qui s'offraient à cette époque à sa politique extérieure. Tant que la France serait trop faible pour attaquer l'Espagne, il était prudent de convaincre cette puissance des desseins pacifiques de la France. Or, dans cette politique de dissimulation envers l'Espagne, la Galerie Médicis jouait un rôle important, bien faite qu'elle était pour convaincre les observateurs étrangers que le parti espagnol bénéficiait toujours d'un appui puissant à la Cour de France.

2° Deuxième fait capital: toujours selon les *Mémoires*, Richelieu se rendait compte de la situation précaire où se trouvait sa propre carrière pendant ces années. On ne se souvenait que trop bien du rôle qu'il avait joué en tant que conseiller de Marie de Médicis pendant la régence. Par conséquent, le Cardinal tenait à plaider sa propre cause en soulignant sa loyauté envers le Roi et surtout les mérites de son attitude pendant la guerre civile.

De ce point de vue, la glorification de la Reine Mère était aussi très efficace. Richelieu avait grandi dans son ombre, avait appartenu au camp de la Reine pendant la rébellion. La réconciliation entre la mère et le fils qui eut lieu en 1620, fut regardée par eux — et à très juste titre — comme l'œuvre de Richelieu. Tout son avenir politique dépendant de la stabilisation de la paix familiale, le Cardinal estimait extrêmement utile de persuader le Roi, toujours méfiant, de l'importance politique de sa mère. Ce sont les arguments qu'il employait dans une véritable guerre de pamphlets, de propagande imprimée, dont a traité Gabriel Hanotaux. Mais l'instrument le plus grandiose de cette campagne de publicité fut la Galerie Médicis.

3° Un troisième aspect politique et le plus important: il fallait montrer que la politique poursuivie par Marie de Médicis pendant sa régence n'avait été que la continuation de celle inaugurée par Henri IV. Malheureusement, cette interprétation allait à l'encontre de la vérité. Les ennemis de la Reine Mère n'avaient pas oublié le renversement total de la politique extérieure au lendemain de la mort d'Henri IV. Le rôle de la Reine dans l'insurrection contre le Roi son fils, ne rendait guère plus convaincante la thèse dont je viens de parler.

Tous ces faits embarrassants apparaissent merveilleusement transformés dans la Galerie Médicis comme dans les *Mémoires* de Richelieu. Transformation déjà évidente dans l'organisation générale de la série de tableaux: la série se compose de trois parties bien distinctes: la jeunesse de la Reine et sa vie comme épouse d'Henri IV; sa régence; et enfin le conflit avec son fils et la réconciliation finale.

La première période avait pris brutalement fin avec l'assassinat du Roi; la deuxième avec un autre assassinat, celui du favori italien de la Reine, le Maréchal d'Ancre. La troisième se terminait avec la mort de l'adversaire de Marie de Médicis et de Richelieu, le Duc de Luynes. Dans les deux premiers cas, les compositions de Rubens soulignent non pas ces ruptures brutales mais au contraire la continuité paisible de la politique française à travers ces bouleversements. Un seul tableau représente l'assassinat d'Henri IV et la proclamation de Marie comme Régente par le Parlement. En outre, ce tableau est précédé par cette magnifique commémoration du couronnement de la Reine, la veille de l'assassinat et sur les ordres d'Henri IV, couronnement que Marie de Médicis a toujours regardé comme la preuve de la confiance du Roi et de la légitimité de sa régence (voir pp. 3, 4 et 11). Quant aux événements de 1617 culminant dans l'assassinat du Maréchal d'Ancre, ils se limitent à une représentation allégorique du vaisseau de l'Etat qui donne à croire que le pouvoir aurait passé paisiblement des mains de la Reine à celles de Louis XIII (voir p. 5).

Reste la mort du Duc de Luynes. Cet événement revêt dans la Galerie Médicis une place égale à l'importance qu'il a eu dans la vie de la Reine et de Richelieu. Le rapport entre les deux événements est étroit: une semaine à peine après la mort de Luynes, Rubens se voit commander la galerie.

Dans son testament politique le Cardinal maintient qu'envers et contre ceux qui avaient voulu séparer Marie et Louis XIII, c'était lui, Richelieu, et lui seul, qui avait toujours fait de son mieux pour maintenir une étroite union entre les deux souverains, cette union étant, dit-il, « importante à leur réputation et avantageuse au bien du royaume ». En revanche, les adversaires de cette union avaient agi contre les intérêts et le prestige de la France. Et le chef le plus formidable de ces adversaires avait été le Duc de Luynes.

Cette thèse ne s'éloigne pas tout à fait de la vérité historique. Et la mort de Luynes, sujet du dernier tableau de la Galerie Médicis, devient l'apogée, la fin majestueuse et triomphale du drame de la Reine Mère. *La Réconciliation entre la mère et son fils après la mort du Connétable de Luynes* est le titre officiel qu'on communiqua à Rubens. Le peintre a bien compris le sens de ce titre: cette mort devait apparaître comme la *cause* de la réconciliation, tout comme le Connétable vivant avait été la cause de l'antagonisme des deux personnages royaux. Le maître a, à plusieurs reprises, rapproché la vie de la Reine de celle de la Sainte Vierge. Dans notre tableau, Marie et Louis XIII, dans une iconographie empruntée à l'art religieux, apparaissent réunis dans une apothéose commune tandis que Luynes, transformé en dragon de l'apocalypse, est foudroyé dans l'abîme par la personnification de la Vertu (voir p. 10).

Le Connétable devait apparaître ainsi comme la véritable bête noire de ces années. Mais cette thèse était fragile.

1. *La Traité d'Angoulême. 3 m. 94 × 2 m. 95. Paris, Musée du Louvre. Dans la description officielle des peintures de la Galerie, rédigée en 1627 par Morisot, ce tableau est ainsi désigné: « Mercure offre le rameau d'Olive à la Reine, qui, par ce signe, est invitée à retourner à la Cour ». Alors que la première édition de l'ouvrage indique que le prélat debout à la droite de la reine est le Cardinal de La Valette, la seconde édition mentionne ici le nom du Cardinal de Richelieu.*

Le Duc de Luynes avait été l'ami intime du Roi. Sa querelle avec Richelieu et la Reine Mère n'avait pas été une affaire purement privée. Il s'était opposé à leur politique en soutenant le Roi et c'est plutôt Marie de Médicis et son conseiller Richelieu qui s'étaient ralliés alors aux ennemis de la couronne.

La preuve de ces difficultés qu'avait Richelieu à faire oublier le passé et prévaloir sa présentation des faits, se trouve précisément dans les tableaux de la Galerie Médicis qui précèdent celui de la réconciliation. On avait arrêté le programme des autres deux tiers en février 1622 et c'est seulement six mois plus tard — sans doute après mûre réflexion — que l'on communiqua à Rubens les sujets des cinq derniers tableaux. On ajouta la demande qu'il les traite « par des caractères mystiques et avec tout le respect possible pour le fils » (c'est-à-dire Louis XIII). Trois semaines à peine plus tard, nouvelles hésitations à Paris. On demande à Rubens de soumettre à la Reine et à Richelieu les esquisses pour ces cinq tableaux ou tout au moins une description pour permettre de les apprécier du point de vue politique. En examinant les cinq sujets nous comprenons bien cette nervosité. Les voici: *Le Départ de Marie de Paris; La Fuite de Blois; Le Traité d'Angoulême; La Reprise des Hostilités...; La Réconciliation définitive après la Mort du Connétable.*

Choix étonnant. *Le Départ de Paris* rappelle la période où le favoritisme de la Reine avait conduit la France au bord de la catastrophe; période qui, en 1617, avait pris fin par l'assassinat du Maréchal d'Ancre. Cédant devant la furie de la populace de Paris, la Reine avait jugé prudent de se retirer à Blois. Le sujet suivant, *Le Départ de la Reine de Blois*, n'était guère moins délicat, étant donné que cette fuite nocturne en 1619 avait mené Marie de Médicis dans le camp des Grands, révoltés contre le Roi. Les troisième et quatrième sujets semblent également fort malencontreux: *Le Traité d'Angoulême* n'ayant pas mis fin à la guerre civile, *La Reprise des Hostilités* près des Ponts-de-Cé rappelait surtout la défaite totale des forces de la Reine, défaite qui l'avait contrainte à faire la paix avec son fils.

Examinons d'abord les transformations que subit ce programme, puis son traitement par Rubens. Tandis que les transformations sont de bons indices de la tactique politique de Richelieu, l'étude de la réalisation de ce progtamme par Rubens est révélatrice du génie du peintre-diplomate. La collaboration entre ces deux hommes, à une exception près, aboutissait à une réussite extraordinaire. *(Suite page 70)*

9. *Réconciliation de Marie de Médicis et de son fils.* 3 m. 94 × 2 m. 93. *Paris, Musée du Louvre. Dans cette apothéose commune de la reine et de Louis XIII, le dragon foudroyé par la Vertu évoque le Connétable de Luynes, dont la mort entraîna la réconciliation du roi et de sa mère.*

10. *Couronnement de Marie de Médicis. Détail. Paris, Musée du Louvre.*

2

3

Cristoforo Munari et la peinture de nature morte à Parme

par A. Ghidiglia Quintavalle

1. *Cristoforo Munari:* Verres de cristal, cartes à jouer, partitions et instruments de musique. *98×73 cm. Bergame, collection particulière.*

2. *Autoportrait de Cristoforo Munari. 75×62 cm. Florence, Galerie Pitti.*

3. *Cristoforo Munari:* Livres, instruments de musique, faïences, fruits sur une table et dans une vitrine. *113×87 cm. Rome, collection particulière.*

L'œuvre de Cristoforo Munari, ignorée de la critique il y a une vingtaine d'années encore, peut être aujourd'hui décrite et analysée clairement grâce à l'exposition qui lui a été consacrée l'automne dernier à Parme. Seul un panorama cohérent, reflétant toute l'activité d'un peintre, permet en effet de définir sa personnalité, son originalité par rapport aux artistes de son temps. Ni les reproductions photographiques, ni l'examen des œuvres étudiées isolément ne peuvent remplacer l'évocation vivante qui naît des rapprochements, des comparaisons, des contrastes entre les différentes époques d'une carrière.

Ainsi, l'exposition de Parme réunissait deux fois plus d'œuvres qu'on n'en attribuait jusque-là à Munari. Des notes d'archives, des documents inédits ont permis de reconnaître des tableaux anonymes ou dissimulés sous d'autres attributions, révélant des aspirations et des accents très différents de ceux que la critique avait d'abord reconnus à l'artiste: le langage de Munari n'est pas celui d'un peintre de nature morte « à la flamande » bien qu'il peigne les mêmes objets raffinés: verres, cristaux, céramiques, instruments de musique, argenterie: c'est au contraire un art purement italien, nourri de sève, qui offre parfois l'intensité des natures mortes de Caravage et parfois s'exprime avec un modernisme, une liberté, que pourraient lui envier les artistes de notre temps.

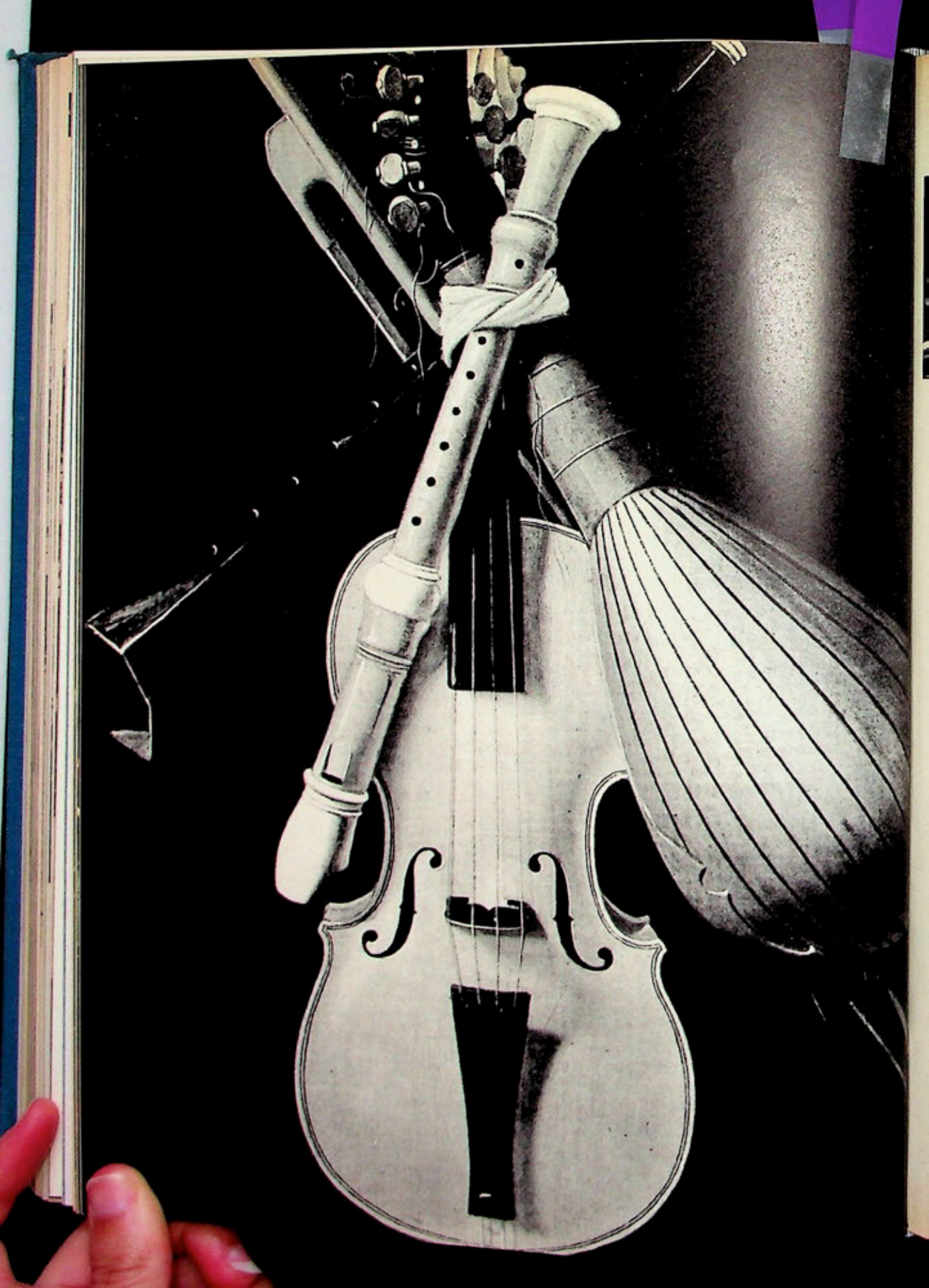
L'exposition a permis également d'écarter du catalogue de l'œuvre une série de tableaux que la tradition attribuait au peintre, mais qui sont en réalité d'un artiste plus étroitement attaché à l'art flamand, et dont nous connaissons seulement les initiales. Il a été possible enfin de dégager les deux sources essentielles de l'art de

Munari: l'une, plus sensible au premier abord, mais superficielle, vient justement des peintres flamands, ou d'influence flamande, qu'il rencontra dans son pays, à Florence ou à Rome: le Parmesan Andrea Benedetti, le Hambourgeois Christian Berentz, les Flamands William Heda et David de Heem; l'autre élément, plus lié à son génie propre de peintre de la réalité, se rattache à l'Italie du Nord, aux régions de la vallée du Pô plus précisément, et dérive avant tout des peintres travaillant à la cour d'Este: Boulanger, Cittadini, et tous les artistes lombardo-émiliens de son temps ou de la génération précédente, de Roselli à Spadini, de Giuseppe Maria Crespi à Baschenis ou à Recco. Dans l'autoportrait de 1710 (fig. 2) le peintre, alors âgé de quarante-quatre ans (il était né en 1667), apparaît à mi-corps, de face, élégamment vêtu d'un habit vert à boutons d'argent, ouvert sur un jabot blanc, et coiffé d'un tricorne, tenant avec une désinvolture manifeste un précieux verre de cristal et sa palette. Son regard intense et assuré, comme celui d'un modèle de Fra Galgario, est en contraste avec les lettres humbles, presque serviles, qu'il écrivait à la même époque à Rinaldo d'Este, duc de Modène, pour demander le paiement des œuvres exécutées pour ce prince « ... Parce que la clémence naturelle et la singulière magnificence de Votre Altesse sont connus de tous, moi, pauvre sujet et peintre de Votre Altesse, je me permets d'oser lui rappeler très humblement l'extrême misère de ma famille, en Toscane, la charge que sont mes petits enfants, et les besoins de mes parents à Reggio, que j'aide autant que je le peux. Je soumets ainsi mes misères à la grande bienveillance de Votre Altesse, afin qu'elle daigne en avoir pitié et ordonner que me soient payés les deux tableaux que Votre Altesse a bien voulu me commander à Modène... (Florence, 11 septembre 1711).

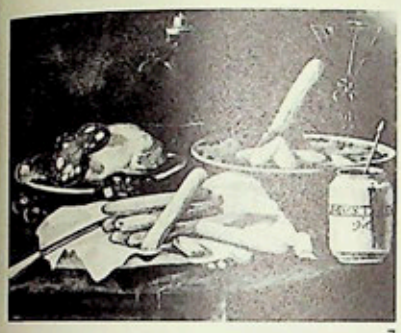
Cette dualité, ce contraste entre l'humilité et l'assurance, l'élégance raffinée et la simplicité, se retrouvent dans les peintures de Munari. Ces œuvres, qui, je l'ai dit, portaient il y a peu de temps encore les noms flamands et italiens les plus variés, ou qui étaient reléguées dans la grisaille de l'anonymat, peuvent être aujourd'hui réparties, selon la distinction établie par les descriptions de ses contemporains, en trois groupes distincts qui ne répondent qu'en apparence à un classement iconographique, car les unes et les autres impliquent en réalité une même orientation stylistique: les

4. *Cr. Munari:* Citrons, verres, faïences de Delft et fruits sur une coupe. *Signé et daté 1709. 74×128,8 cm. Florence, Musée des Offices (Dépôt de la Villa de Poggio a Cajano).*

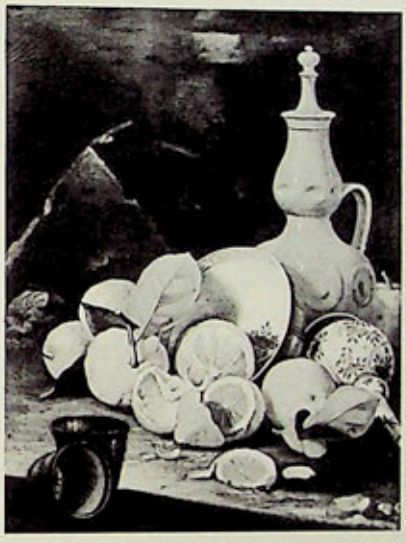
5. *Cr. Munari:* Fruits sur une coupe d'argent, verres et instruments de musique. *Détail, avec la signature du peintre. Rome, collection particulière.*



8



7



9

natures mortes « d'apparat », celles qui représentent des intérieurs de cuisine, et les trompe-l'œil.

De ces trois types de peintures, on n'attribuait jusqu'ici à Munari, avec certitude, que quelques exemples de natures mortes « d'apparat » peintes surtout dans sa période florentine, comme en témoignent les dates figurant près de sa signature. Ce sont des transpositions de l'atmosphère de faste et de luxe exprimée par son portrait: des tapis persans, des damas ou des velours précieux, des violons, des violoncelles, des flûtes, sur des tabourets recouverts de velours, des coffrets de marqueterie, des coupes d'argent, des joyaux ciselés, des vases d'or et d'argent étincelants, des cristaux de Bohême, des verres de Murano, des vases chinois, des faïences de Delft, des livres reliés en cuir ou en parchemin, des partitions musicales, des biscuits, des échaudés mêlés à des fruits superbes... tels sont les modèles que Munari trouvait à profusion au Palais Pitti, la résidence des Médicis à Florence, ou dans les villas que le Grand Duc possédait aux environs. Les tableaux de ce genre plaisaient d'ailleurs au goût raffiné du Grand Duc et de sa cour, « ils confirment dans mon esprit, disait le prince Ferdinand, la grande estime que j'ai toujours eue pour son talent ». Et Munari, pour ne pas décevoir cette confiance, s'attache à employer un langage d'une extrême élégance, qui caractérise par exemple le tableau avec les « Citrons, verres, faïence de Delft et fruits sur une coupe » signé et daté 1709, du Musée des Offices (fig. 4), ou celui représentant des « Instruments de musique, partitions musicales et fruits », tel autre avec une « Flûte douce » au premier plan, toujours aux Offices, ou encore les deux peintures, signées et datées 1710, conservées dans une collection privée de Rome (fig. 3 et 5). La première montre près des motifs habituels du livre ouvert, de la pastèque et des instruments de musique, une vitrine où s'entassent pêle-mêle des livres, des coquillages, des faïences, des verres, des encriers; cette amorce de « trompe-l'œil » reparaît dans la peinture signée de la collection Lorenzelli à Bergame (fig. 8) qui porte la date de 1714, c'est-à-dire l'année précédant le départ de Munari pour Pise où il demeura jusqu'à sa mort, en 1720.

Mais toutes les peintures de cette période ne relèvent pas de la même inspiration: sur le tableau de la collection Lorenzelli une lumière quasi lunaire éclaire les objets familiers, les glaçures blanches et bleues des faïences, le cristal, les objets groupés dans la vitrine. Ailleurs, avec des compositions plus simples, Munari parvient à

6. *Cr. Munari:* Instruments de musique. *65×49 cm. Florence, Palais Pitti.*

7. *Cr. Munari:* Intérieur de cuisine. *Milan, collection Nella Sferza.*

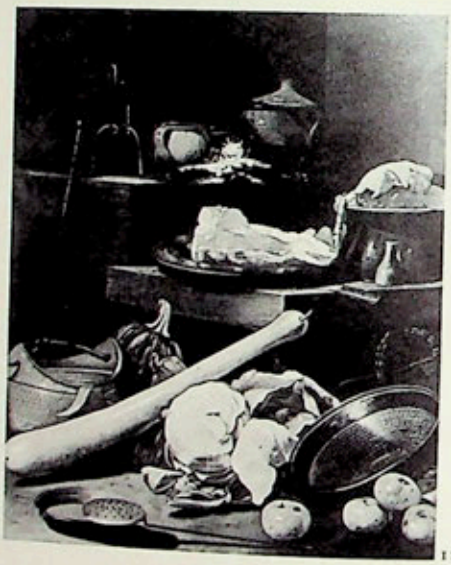
8. *Cr. Munari:* Livres, faïences, argenterie sur une table et dans une vitrine. *75×135 cm. Bergame, collection Lorenzelli.*

9. *Cr. Munari:* Faïences de Delft, oranges et citrons. *63×51 cm. Parme, Galerie Nationale.*

créer, au moyen de quelques objets rapprochés, une sorte d'incantation poétique, discrète mais puissante, basée sur des tons sourds et contenus, que vient rompre l'éclat très vif d'un citron jaune entre les faïences de Delft ou le contraste entre le blanc froid des faïences et l'ivoire rosé des coquillages.

Dans les compositions où figurent des instruments de musique, celle du Pitti (fig. 6), celle d'une collection particulière de Rome, deux autres appartenant à la Comtesse Guicciardini à Florence, l'influence de Baschenis est directe; mais il est un groupe d'œuvres où Munari, sans renoncer à ses motifs habituels, les enrichit, les multiplie et révèle par la complexité de leur agencement, par la présence d'objets raffinés à côté d'objets rustiques, une inspiration qui lui est propre et qu'on pourrait qualifier de révolutionnaire: ce sont deux peintures de la Galerie Nationale de

10



11

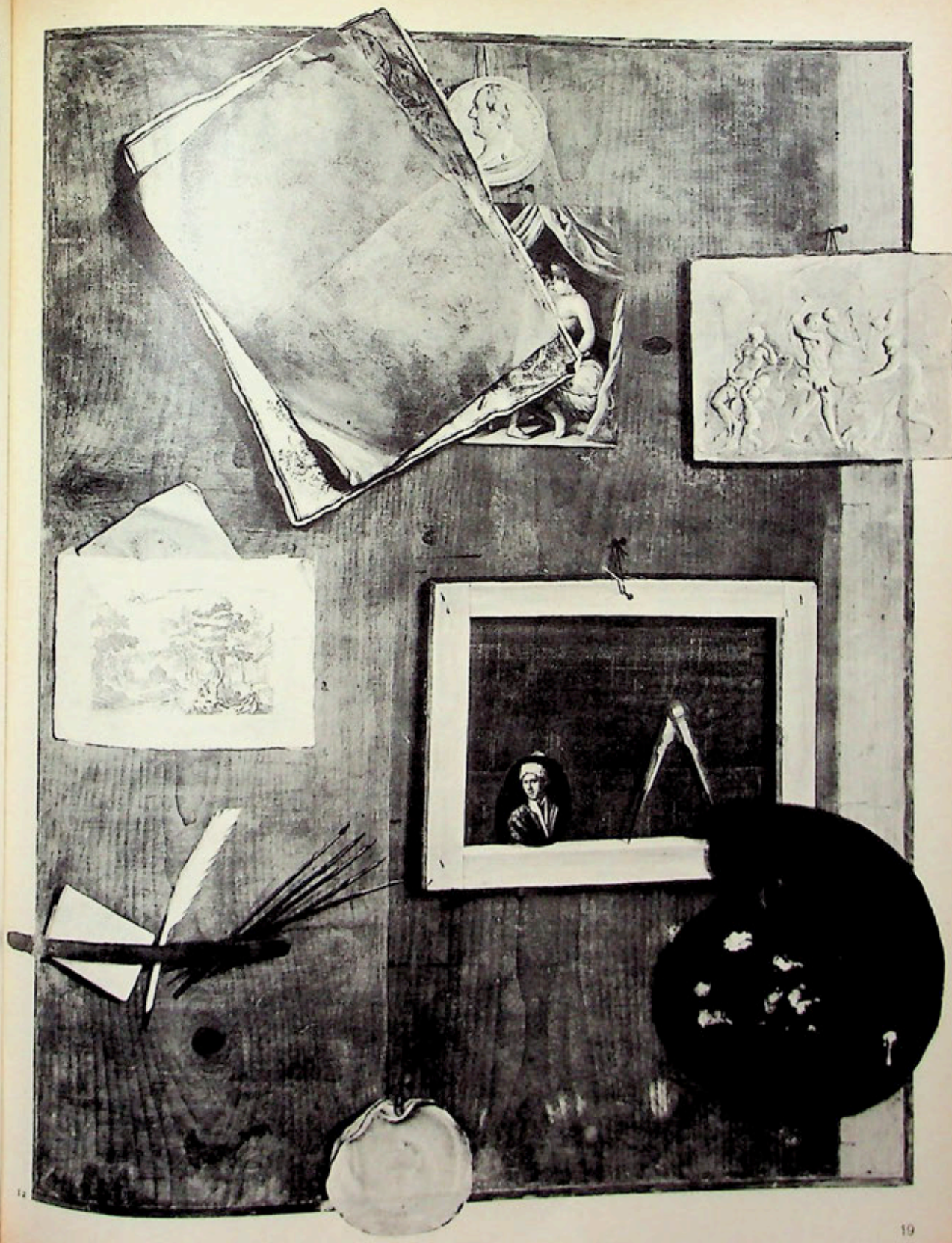
10. Monogrammiste G.D.V.: Cabinet d'alchimiste. *48,5×64 cm.*
Trévise, Musée Civique « Luigi Bailo ».

11. Cr. Munari: Victuailles et ustensiles de cuisine devant une cheminée. *143×117 cm.*
Florence, Villa Médicis d'Artimino.
Collection Comm. Emilio Riva.

12. Cr. Munari: Trompe-l'œil. *133×98 cm.*
Florence, Musée des Pierres Dures.

Parme où des objets précieux sont posés sur le sol de terre battue (fig. 9), deux tableaux avec des faïences de Delft et des simples écuelles en terre (Gênes et Venise), deux autres, dans une collection privée de Bergame (fig. 1), représentant des instruments de musique, des carafons remplis de liqueur, des cartes à jouer, des tapis et, sur une table rustique, près de faïences précieuses, des couteaux d'argent, des plats étincelants, un pain de sucre sortant de son papier bleu, un melon rugueux, un concombre luisant, puis, çà et là, quelques fleurs de jasmin. La carafe chinoise de l'un des tableaux de Bergame se retrouve, disposée différemment, dans un tableau d'Ascoli Piceno (Pinacothèque) où, sur la terre nue, apparaît un amoncellement étrange, sans ordre apparent, mais en fait rigoureusement rythmé: des faïences (les bols de Delft caractéristiques, l'un debout, l'autre posé de manière à montrer l'intérieur, selon un procédé cher à Munari), des fruits — pommes, pastèques, melons — un flacon renversé et, dans l'âtre, une écuelle avec des œufs, du pain et du jambon, un gros récipient de cuivre et une cruche de grès.

Comme le tableau qui lui fait pendant, les objets raffinés se mêlent ici aux humbles ustensiles de cuisine que Munari peignait déjà durant sa période « florentine », (il en avait d'ailleurs probablement peint auparavant): en effet, son contemporain Gaburi mentionne en premier lieu cette « spécialité » lorsqu'il décrit Munari comme « un peintre très habile à représenter les cuisines, les ustensiles, les tapis, les vases, les fruits et les fleurs ». Nous en avons d'ailleurs la preuve avec les quatre grandes peintures à la détrempe conservées aujourd'hui encore à Artiminio, l'une des nombreuses villas médicéennes des environs de Florence: deux d'entre elles montrent les habituels objets précieux associés à des éléments rustiques. Les deux autres réunissent les ustensiles et les victuailles de la substantielle cuisine bolonaise; quelquefois le « plat » est encore vivant: ainsi, tandis que l'un des tableaux montre étagées des marmites, des poêles, des récipients pleins de viandes saignantes, des choux, des courges sur le sol, sur une table rustique, sur le four (fig. 11), l'autre peinture représente des volailles picorant le sol, près d'une marche où sont *(Suite p. 73)*



L'album Perrier du Louvre

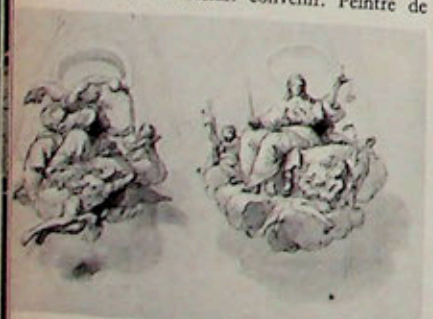
par Walter Vitzthum

Le Cabinet des Dessins du Louvre possède un des plus extraordinaires témoignages que nous connaissions de l'intérêt et de l'amour portés par les artistes français à l'Italie. Il s'agit d'un album de quelque 200 pages couvertes de copies d'après des œuvres vues en Italie et choisies selon un critère qui au XVII[e] siècle était à la base du goût pour la grande manière dans l'art: antiquités romaines, tableaux de la Renaissance et dessins modernes. C'est-à-dire les trois étapes nécessaires pour établir le pedigree du classicisme, pour lequel « moderne » désignait les Carrache et leur académie.

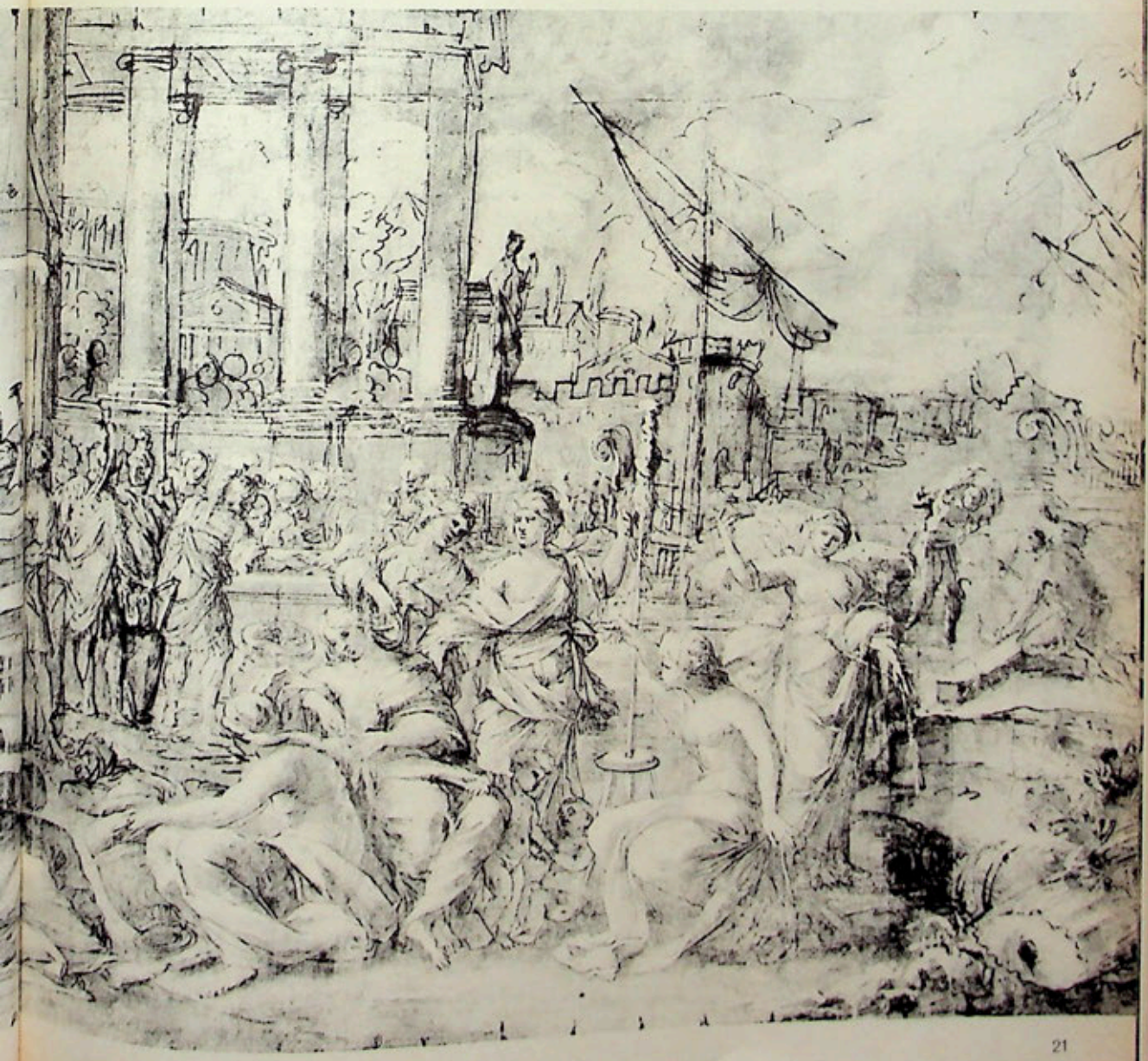
Il est assez facile d'attribuer une place précise à l'album du Louvre dans l'évolution du goût artistique, mais il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit d'en déterminer l'auteur. Le Cabinet des Dessins a reçu l'album en donation privée vers la fin du siècle passé avec l'attribution traditionnelle à François Perrier, quoique le nom de cet artiste ne soit nullement mentionné dans l'album même. Au premier abord, le nom de François Perrier semblerait convenir. Peintre de tendances classicisantes, membre fondateur de l'Académie Royale de Peinture, maître de Le Brun, passionné de l'Italie où il séjourna longuement à deux reprises et où il publia des albums de gravures d'après l'antique, tout cela est conforme à ce que les pages de l'album du Louvre nous apprennent.

La critique scientifique s'est récemment occupée de l'album avec un intérêt assez marqué. En conséquence, nous sommes en présence de deux hypothèses formulées et publiées par les spécialistes et en contraste direct l'une avec l'autre. La première: l'album est sans rapport avec Perrier et est l'œuvre de quelque artiste, français cependant, de la deuxième moitié du XVII[e] siècle. L'autre: l'album est pour l'essentiel dû à la main de Perrier et il appartient donc à la première moitié du siècle. Les problèmes de base pour l'historien de l'art restent bien les mêmes: datation et attribution. Examinons-les de plus près.

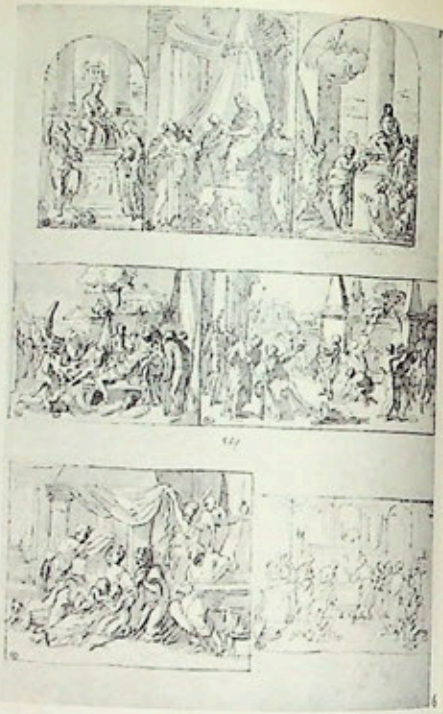
Les pages de l'album nous offrent quelques renseignements permettant de fixer des dates précises. D'abord le frontispice de l'album (voir fig. 8) est la variante libre d'un frontispice dessiné par Lanfranco et publié à Rome en 1641 (voir fig. 7). Ensuite l'album contient une copie d'après un dessin d'Alessandro Algardi exécuté pour Innocent X, c'est-à-dire au plus tôt en 1644. Enfin l'album comporte un dessin représentant le fronton de la façade côté jardin de Vaux-le-Vicomte, de 1658 (voir fig. 11). Bien entendu ces dates ne nous donnent rien d'autre que des *termini post* pour les dessins en question. Il est à remarquer cependant



1. *Deux « Vertus ». Plume et lavis. Album Perrier. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*
2. *François Perrier:* Le Char d'Apollon. *Etude pour un plafond. Plume et lavis. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*
3. *François Perrier:* Préparatifs pour le siège de Rhodes. *Plume et lavis rehaussé de blanc. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*
4. *Pages 22-23. Copie du XIX[e] siècle d'après le plafond de François Perrier. Galerie Dorée de la Banque de France (Ancien hôtel de La Vrillière).*



5



6

que ces dates sont assez rapprochées. Perrier étant mort en 1650, c'est la découverte du dessin pour Vaux-le-Vicomte, due à Mademoiselle Jennifer Montague, qui a permis à ceux qui ont par la suite étudié l'album d'en enlever la responsabilité à Perrier.

Il existe pourtant des liens avec Perrier. Plusieurs feuilles de l'album sont en rapport direct avec des détails de l'œuvre la mieux connue de l'artiste: le plafond de la galerie de l'Hôtel de La Vrillière, aujourd'hui la Banque de France (voir fig. 4, 9 et 10), œuvre qui date de 1645. Ceux qui veulent nier la paternité de Perrier auront beau jeu d'expliquer ces feuilles comme des copies. Ceux qui veulent conserver l'album à Perrier devront — après la découverte de Mademoiselle Montague — faire preuve de beaucoup d'ingéniosité pour expliquer comment un dessin a pu servir de base à une œuvre exécutée huit ans après la mort de l'artiste.

Avant d'aborder cette question, il nous faut en soulever une autre. Que sait-on des dessins de Perrier? En vérité peu de chose. Le Louvre possède de lui un très grand dessin (voir fig. 5) d'une composition conçue selon les règles de l'ordonnance classique; de plus nous connaissons une étude pour un des panneaux du plafond de la Banque de France, étude à laquelle on peut rattacher des dessins comme la *Sainte Famille* (fig. 5) ou le *Char d'Apollon* (fig. 2), tous deux au Louvre (Inv. nos 13.945 et 12.316). Une fois établie une notion exacte du style de Perrier dessinateur — dessinateur assez fin rappelant quelquefois le graphisme de Poussin et d'une morphologie facile à reconnaître — une observation n'échappera pas au lecteur: il existe des liens très étroits entre le style des dessins de Perrier et le style des dessins de l'album du Louvre. Il suffit de comparer les *Heures* autour du *Char d'Apollon* et la représentation des deux *Vertus* dans l'album (voir fig. 1). Les liens de l'album avec Perrier peuvent être circonscrits encore de plus près: on retrouve le dessin de la *Sainte Famille* copié sur une page de l'album (voir fig. 6) et en outre les dates établies — à part celle de Vaux-le-Vicomte — s'accordent bien avec le dernier séjour romain de Perrier avant son retour en France en 1645, où, nous le savons, il travaillera pour La Vrillière, activité dont nous notons la trace dans l'album. Ajoutons que l'artiste responsable du prototype du frontispice de l'album, Lanfranco, était le maître de Perrier au temps de son premier séjour en Italie. Il est impossible que le dessinateur de l'album soit Perrier, mais il est également impossible qu'il soit de la main d'un artiste qui se place loin de Perrier.

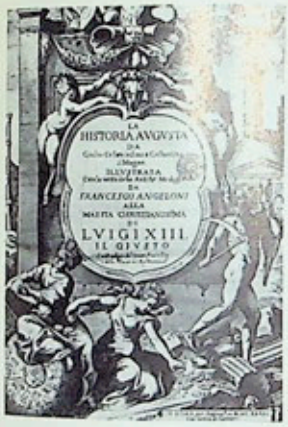
La solution du problème devrait donc être aisée. Appartenant certainement au cercle le plus intime de Perrier — l'unité stylistique entre les dessins du maître et l'album ne laisse aucun doute à ce sujet — l'album était en usage comme aide-mémoire et servait de source d'inspiration dès le deuxième séjour de Perrier en Italie, et au moment de son activité pour La Vrillière à Paris. Excepté un certain nombre de feuilles originales de Perrier, c'est pour la plus grande part l'œuvre d'un amanuensis du peintre, entraîné à s'exercer dans le style du maître, dont il était chargé de fixer les expériences visuelles. Après la mort de Perrier, le disciple se servit de l'album — et du style du maître — jusqu'à l'époque de Vaux-le-Vicomte.

Si vous voulez en savoir davantage

Pour le problème des copies de Perrier d'après des dessins perdus d'Annibal Carrache, consultez l'article de Roseline Bacou dans Master Drawings, *Vol. II, No 1. Pour Perrier dessinateur, consultez les* Mélanges en l'honneur de Walter Friedlaender *qui viennent d'être publiés à Berlin.*

5. *François Perrier :* Sainte Famille. *Plume et lavis. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*

6. *Feuille de l'Album Perrier, avec des copies d'après différents peintres (en haut à droite d'après Titien) et, en bas à gauche, d'après le dessin reproduit fig. 5. Plume et lavis. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*



7

8

7. *Frontispice de « La Historia Augusta » de Francesco Angeloni, dessiné par Lanfranco et publié en 1641. Paris, Bibliothèque Nationale.*

8. *Frontispice de l'Album Perrier. Plume. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*

9

10

9. *Feuille d'étude pour le plafond de la Galerie Dorée. Album Perrier. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*

10. *Détail du plafond de la Galerie Dorée.*

11. *Feuille de l'Album Perrier avec, en haut, une copie d'un fronton du château de Vaux-Le-Vicomte. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*

11

Bernard Saby Oeuvres récentes

Pastel, 1964, 97 × 130 cm.

par André Berne-Joffroy

Le fait le plus marquant dans l'évolution de Saby, entre l'exposition de 1963 et celle de 1965, est bien évidemment l'apparition des pastels. Manier quelque quatre cents crayons! On imagine sans peine le plaisir qu'a dû y trouver un peintre pour qui il y a si peu de distance entre peindre et dessiner, et qui semble avoir pris pour soi le conseil donné par Ingres à Degas: « Faites des lignes, beaucoup de lignes ». (Ingres, Degas, Saby, malgré toutes leurs différences, ont un point commun: l'horreur des vilains empâtements.)

Saby aurait pu abuser de la situation. Un crayon est un crayon. Il aurait pu être tenté de nous prouver une fois de plus sa diabolique habileté, et n'eût sans doute pas eu grand mal à nous montrer qu'on peut, même avec ces crayons éminemment friables, à la poussière si légère, tracer des traits fermes et fins. Jouant ce jeu, il aurait pu ne nous donner que trames serrées de réseaux aux lignes bien nettes. Mais non! L'artiste n'a pas craint d'« écraser » comme il faut, et de frotter du doigt. La surprise qu'apportent ces pastels, est la générosité, la douceur et, pour tout dire, la merveilleuse réussite des « passages » avec dégradés et tons fondus.

A part cela, Saby est resté fidèle à lui-même. On aura sans doute pu devant ces pastels, de même que devant les détrempes, les gouaches, les tempéras, les huiles exposées cette année, entendre parler, comme il y a deux ans, de cavernes, d'os, de formations anatomo-géologiques, et du beau matériau que de telles images offriraient au psychanalyste.

Il est de fait impossible de ne pas rattacher les images de Saby à celles qui se font et se défont devant notre œil intérieur — et de ne pas rattacher celles-ci comme celles-là à celles que nous formons à partir du réel. Je ne vois là qu'enchaînement bien naturel. Nos connaissances diverses se rejoignent dans un milieu intermédiaire, et c'est nécessairement là que va voguer, et vaquer, notre imagination. C'est ainsi que prennent forme des figures nécessairement intermédiaires. Quelque chose en nous proclame évidemment que nous ne rencontrons dans le monde extérieur que quelques variétés particulières du possible. Comment ne pas imaginer des végétaux à mi-chemin entre les lichens et les mousses, entre les mousses et les fougères? Inversement ces figures intermédiaires nous rappellent forcément les formes répertoriées et désignables. Ici, outre les roches (avec leurs cavernes, leurs fissures, leurs fossiles), les os (avec leurs sinus), impossible de ne pas penser à des racines, à des muscles, à des nerfs, à de l'eau, à des flots, à des suintements; mais aussi à des espèces d'instruments compliqués, savamment ajustés, avec souvent de très fins filaments, des transparences inattendues, de curieuses discontinuités. Est évoqué surtout ce qui est « en dessous »: sous le sol, sous la peau, sous le coffrage, — miraculeusement offert à la lumière. (L'œil extérieur voit la surface, il est naturel que l'œil intérieur considère plutôt le dessous — lequel ne révèle pas forcément le dessus, d'où une certaine méconnaissance inévitable.) Il ne s'agit pas tant de choses que de structures. Comme chez Vieira da Silva il y a, au départ, élément simple, puis développement soumis à des règles. Mais ici le développement ne donne pas corps à des choses familières. Il donne corps à des choses qui n'en ont pas. J'y vois, quant à moi, la rêverie de quelqu'un qui n'ignore pas l'histoire naturelle et qui a des curiosités du côté de l'électronique. Le registre va du trilobite au robot, de la paléontologie à la science-fiction, mais reste, en deçà de toute littérature, dans le pur domaine des images.

Au vrai, ce n'est pas un compte rendu descriptif de ses visions intérieures que nous apporte Saby. Il dit toujours qu'en dépit de tentatives diverses, il n'a jamais eu de visions intérieures bien épatantes. Celles qu'il nous offre, il est obligé de les construire, crayon ou pinceau en main.

Il s'agit donc d'un jeu de construction: jeu imaginé par un peintre — un peintre que passionnent les effets d'optique. Voici du jaune, mettons du bleu à côté, ce bleu apparaît violet. Voici deux cercles égaux, d'un centimètre de diamètre; traçons autour du premier un cercle parallèle d'un centimètre et demi de diamètre, autour du deuxième un cercle parallèle de trois centimètres de diamètre: voilà que le deuxième cercle paraît beaucoup plus petit que le premier. Figurons un dièdre, on peut le voir à volonté pointé en avant ou pointé en arrière. Dans le domaine de telles considérations, où Saby s'est pour ainsi dire installé, certaines lois classiques, celles, par exemple, de la perspective, ne sont plus qu'exemples particuliers d'une série de lois plus générales. Le passage d'une couleur à une autre l'excite à des sortes d'enquêtes énumératives. D'où, chez lui, un chromatisme particulier, qui autrefois ne fut pas toujours délicieux. Il explique volontiers que son point de départ est généralement un rapport de formes dont il étudie les variantes. Il multiplie les permutations et rassemble ceux des résultats qui lui semblent « plastiques » et propices à un agencement. Chacun de ses tableaux pourrait,

de ce fait, avoir pour titre: Thème et variations. Ses œuvres sont comme un résumé des expériences qui l'ont frappé. Mais ce serait erreur grave que d'y voir seulement cela.

On me dira que de telles recherches sont plutôt d'ordre scientifique. On me demandera si je crois vraiment qu'une « œuvre d'art » puisse résulter de constructions de cette espèce.

Eh bien, je répondrai que, dans le cas de Saby, ça ne fait pas de doute. C'est que chez lui la curiosité para-scientifique est intimement liée à un certain goût ornemental. Il y a double fonctionnement. Il n'y a pas seulement analyse, il y a ce par quoi Chevreul expliquait à la fois la grandeur de Molière et celle de Newton, l'achèvement de l'analyse par une synthèse. Les analyses de Saby lui font trouver des fleurs peut-être plus curieuses que belles, mais il sait, de plus, en composer des bouquets fortement convaincants. Quand il choisit les fleurs il songe secrètement au bouquet, et il accommode le bouquet selon les fleurs qu'il a choisies.

Il me revient brusquement un souvenir: l'enthousiasme de Saby quand je lui ai fait lire, il y a quelques années, ces lignes de Paul Valéry:

« Suppose-toi dans un univers peint de couleurs pures. Ces couleurs se succèdent en mesure, sur les corps, le ciel, etc., avec des entrées brusques de soleils incandescents, des nuits noires survenant comme des éclairs, etc., chavirements de formes qui se comporteraient comme des fleuves. Et les changements dont je parle affectés de vitesses musicales. Tout le sol, tout le ciel pouvant subir dans un rangement quelconque la succession des valeurs du prisme. Et l'espace visuel s'agrandissant, se rétrécissant comme d'une cellule jusqu'à l'horizon de 100 kilomètres et dans cette sphère un rayon brusquement variable, la figure des corps changeant, passant d'une forme à une autre par des modifications sensibles, comme la graine deviendrait arbre sous l'œil en trente secondes. Et ce théâtre occupant TOUT l'espace, comme la symphonie occupe toute l'ouie. »

J'avais été assez étonné de cet enthousiasme d'un peintre pour un texte tendant en somme à humilier la peinture devant la musique, à reconnaître qu'en ce qui concerne la puissance d'action sur la sensibilité « la moindre fabrication du pire musicien l'emporte sur le plus beau travail de Rembrandt ». (Prière de ne pas voir là le commencement et la fin des idées de Valéry sur la question.)

Il me souvient d'avoir là-dessus envoyé Saby à un film de Tazieff sur les volcans, film plein d'images merveilleuses, aux couleurs souvent envoûtantes. Il me semblait, et il me semble toujours, qu'il ne doit pas être indispensable de recourir, comme Tazieff, aux volcans des quatre coins du monde pour obtenir de telles couleurs et de telles images, qu'on doit bien pouvoir en obtenir d'analogues en chambre par des procédés de laboratoire. Et je me disais qu'un peintre pris entre le texte de Valéry et le film de Tazieff pourrait être tenté de jeter ses pinceaux aux orties et de se lancer dans la symphonie cinématographique en couleur.

Interrogé par moi sur ce qui l'avait tant excité dans le texte de Valéry, Saby — qui bien sûr n'a jamais lâché ses pinceaux — me répond, non pas à côté de la question, mais un peu trop succinctement: que les tableaux dont tout le mérite est la notation rapide et heureuse d'un motif facile ne lui semblent pas mériter l'admiration béate, ni le prix, qui leur sont volontiers dévolus à notre époque. Je m'en doutais, sa peinture le dit assez clairement. Il me cite en exemple, pour justifier son déni, tel Pissarro, où il y a en tout et pour tout un pauvre petit arbre dans un champ. S'agissant de Pissarro, je me montre facilement d'accord. Mais il suffirait de changer d'auteur pour que je ne le sois plus. Valéry ne m'a jamais tout à fait convaincu que trois prunes dans un compotier ne puissent, au moins dans certains cas, valoir une Bataille d'Arbelles. J'attache beaucoup de sens à la réaction de Delacroix devant un certain Ruysdaël « où l'on ne voit presque que la mer par un temps triste, avec une ou deux barques ». Delacroix, si soucieux de grande composition, et comme Saby fanatique de Rubens, voyait là « le comble de l'art parce qu'il y est caché tout à fait ». Bien des longs poèmes ne valent guère que par quelques vers merveilleux qui y surgissent çà et là; et l'on peut légitimement se demander si le poète n'aurait pas mieux fait de les livrer épars sur une page blanche que de les noyer dans un ensemble. M'appartient d'un sens voisin le mot de Wagner plaquant sur un piano une suite de trois accords et déclarant que ces quelques notes le rapprochaient plus de Liszt que toutes les phrases du monde. Cela dit, je conviens volontiers que notre époque attache un prix excessif aux esquisses, et je comprends la réaction de Saby.

Je voudrais bien aussi me comprendre moi-même, comprendre pourquoi, en dépit d'un certain antagonisme entre ce à quoi il tend et ce que je recherche, antagonisme que définit assez bien son admiration pour Rubens et mon goût pour le Caravage, ce qu'il fait s'impose si vivement à moi. Sans doute trouvé-je plaisir à ne pas trop abonder dans mon sens: c'est une coquetterie intellectuelle. Mais pour abonder, comme je le fais, dans le sens de Saby, chaque fois que je considère ses œuvres, il faut bien autre chose que de la coquetterie intellectuelle. Il faut qu'en dépit de nos divergences, il y ait dans ce qu'il fait ou dans sa manière de le faire des qualités proches de celles dont j'ai spontanément le goût.

Le goût, disait Valéry, est fait de mille dégoûts. Ce n'est pas, sans doute, le caractère très organisé de la peinture de Saby qui me séduit par lui-même. Ce qui me plaît, c'est qu'il travaille dans cette voie de façon très stricte, qu'il n'y ait pas trace chez lui de ces affreux ingrédients qui déparent si gravement à mes yeux diverses œuvres apparemment voisines. Nulle trace de polémique artistique ou sociale, nulle trace de contestation ou de dérision. Saby a dû apprécier tout autant qu'un autre les saintes colères de Breton; mais il a la grâce de ne point chercher à les exprimer en peinture. Je ne vois pas non plus chez lui l'intention, à la longue assommante, de « violer » (selon le mot de Picasso et la pratique un tantinet trop moutonnière de ses épigones) « la peinture traditionnelle ». Saby, quand il peint, est à son affaire, un point c'est tout. Il peint selon ses goûts et selon ses dons, et il a cette chance, privilège des grands artistes, qu'il y ait accord entre ses goûts et ses dons.

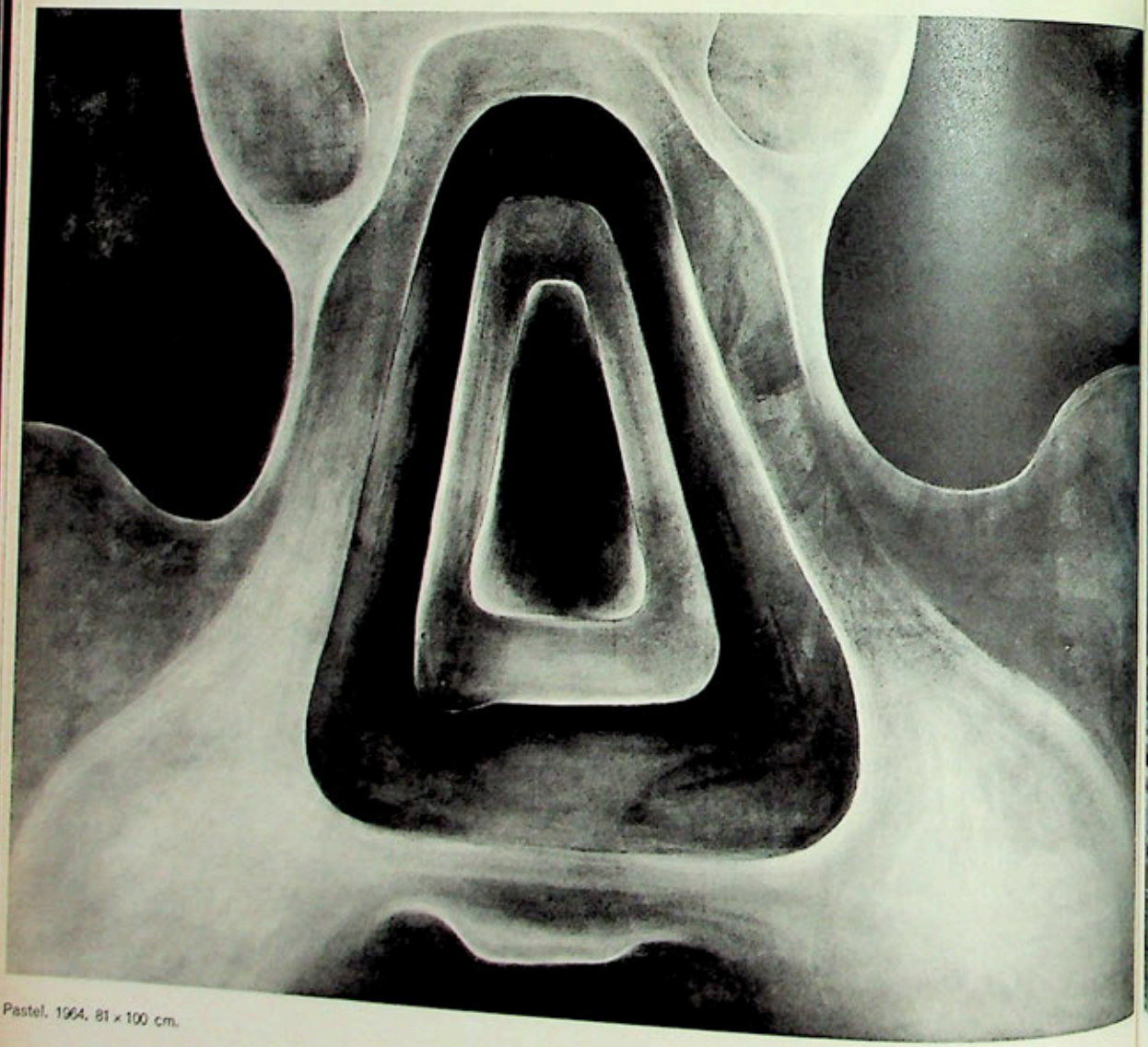
Son don le plus remarquable est un don de miniaturiste, particulièrement éclatant dans les gouaches. Non moins admirable est la sûreté de son trait. Il ignore, par contre, la grâce des grandes taches: il ne faut pas demander à Racine d'être Corneille, ni à Michel-Ange d'être Raphaël.

Qu'il soit attaché à ses pinceaux ne m'étonne nullement, quoi que j'aie pu dire. Nous autres amateurs ne devons jamais oublier que, pour le peintre, la peinture n'est pas, comme pour nous, ce qui est déjà fait, mais ce qui est à faire. Cela change tout. Nul doute que, lorsqu'il imbrique ses pêle-mêle si propres et si composés, Saby ne se trouve dans un domaine assez analogue à celui qu'évoquait Valéry: plein de successions des valeurs du prisme, de changements affectés de vitesses musicales, d'agrandissements, de rétrécissements, de chavirements. A présent il ne pousse plus ses développements jusqu'au paysagisme redoublé, comme il le faisait parfois au temps du grand tableau de la collection Matta. Mais si resserrées que soient ses dernières compositions, il va de soi qu'il doit, quand il les élabore, se trouver plongé, comme l'auditeur d'une symphonie, dans un univers total. Le lire, c'est aussi revivre quelque chose de cette genèse.

Pastel. 1964. 97 × 130 cm.

Gouache. 1964. 97 × 130 cm.

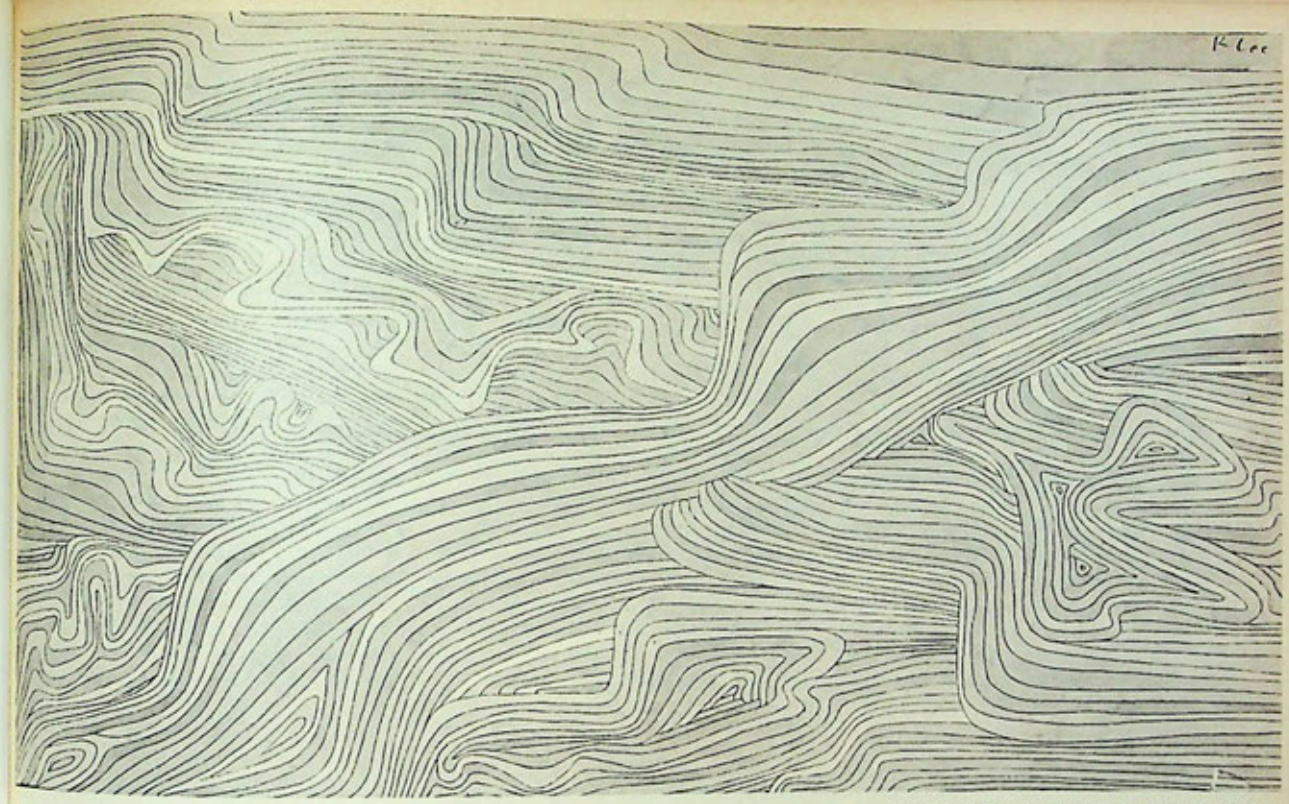
Gouache. 1964. 97 × 130 cm.



Pastel. 1964. 81 × 100 cm.

Gouache. 1964. 81 × 100 cm.

1. Le Désir d'aller en bateau. 1939. Aquarelle. 50x35,5 cm.



2. *Paul Klee:* Eaux sauvages. *1934. Aquarelle. 29x48,5 cm.*

La dernière période de Klee

par le Professeur Walter Ueberwasser

Il y a près d'un quart de siècle que Paul Klee a laissé échapper le pinceau à l'aide duquel il avait poursuivi sa recherche inlassable d'un autre monde. Nous pouvons constater avec joie que ses premières œuvres sont devenues célèbres aujourd'hui dans tous les pays, où l'on connaît *La Machine à gazouiller* pour sa technique pleine d'humour, le *Paysage aux oiseaux jaunes*, pour son charme attachant, et tous les jardins, les navires, les villas, les rêves où l'on retrouve comme l'écho de la poésie de Rimbaud, de Baudelaire, de Valéry.

L'autre Klee, cependant, le grand Klee, celui des dernières années, n'a pas réussi jusqu'ici à faire l'unanimité, même parmi les admirateurs du peintre. La période tardive commence en 1933, à la veille de la crise mondiale, lorsque l'artiste comprend que l'époque où il dispensait son enseignement à Weimar, à Dessau et à Dusseldorf est désormais révolue. L'heure était venue pour lui de se consacrer à l'exécution, si longtemps différée déjà, des grands tableaux, qui devaient seuls, selon lui, résister au temps. Dès 1924, il avait déclaré à Iéna:

« Je rêve souvent d'une œuvre de très grande envergure, qui couvrirait tout le domaine de l'élémentaire, de l'objectif, du contenu et du style. Cela restera sûrement un rêve... Il faut d'abord laisser à cette œuvre le temps de croître, la chercher... Nous en avons déjà découvert des parties, mais non la totalité... »

Ces œuvres « conçues dans l'esprit », il devint encore plus difficile de les réaliser, lorsque les dirigeants qui s'appuyaient sur les instincts primitifs des peuples se mirent à condamner ce genre d'art, et plus particulièrement les toiles de Klee. Il dut s'enfuir, et à Noël, de retour dans sa vieille maison natale aux environs de Berne, il peignit sa *Femme en deuil*. La profondeur du désespoir s'exprime par le mouvement de la courbe qui se replie en trois cercles sur elle-même. Entre ces lignes brillent plus de cinq mille fragments de mosaïque, qui représentent chacun un monument à la mémoire des victimes. Mais cette grande image du deuil muet de la femme juive demeura incomprise.

Klee s'efforce ensuite de retrouver la vie dans ses *Eaux sauvages* (fig. 2). Il redécouvre la ligne sinueuse et jaillissante, celle des courbes du fleuve Méandre qui se jette dans la mer non loin d'Ephèse. Klee fait apparaître dans ses flots le profil d'Héraclite qui naquit sur ses bords. Le « panta rhei » du philosophe grec pouvait prendre pour le peintre la valeur d'une parole d'espoir. Mais personne ne découvrit cette œuvre riche et limpide comme le cristal. Au cours des années 1935 et 1936, Klee, qui était atteint de sclério-

dermie, vit son état s'aggraver. Il n'est pas étonnant que, pressentant l'approche de la mort, il ait recherché le dialogue avec les éléments vitaux, l'eau, la terre, l'air et le feu. Déjà dans *L'Homme gris et le rivage*, une grande composition qui réunit la terre et l'eau, le nouveau se mêle aux rappels d'œuvres anciennes. Klee reprend l'homme gris qui figure dans l'angle du *Pêcheur au filet* de 1922; en même temps, il approfondit la composition abstraite de *Coups d'archet héroïques*; ainsi, à partir de la peinture encore narrative de 1922, il crée ce grand drame qui se joue entre la terre et l'eau.

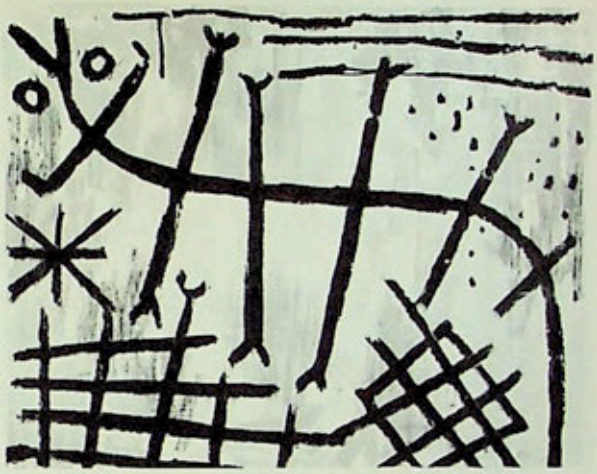
Le *Port florissant*, cette toile de 1938, large de 1,61 m. qu'on peut voir au Kunstmuseum de Bâle, exige d'être regardé dans une perspective nouvelle. Comme le *Projet*, le *Gilet rouge* et déjà le *Paysage aux Oiseaux jaunes*, ce tableau est en effet un diptyque, ce dont personne ne s'était encore aperçu. S'il le lit de droite à gauche, le spécialiste lui-même ne découvre aucun sens à l'œuvre qu'il ne peut alors expliquer que comme l'expression de l'angoisse de la mort. En réalité, il s'agit d'un vapeur à deux cheminées, venant de la gauche, qui arrive à quai dans le port d'une ville prospère. On peut distinguer des symboles de l'activité commerciale, et on trouve même sur le bord inférieur la déclaration de faillite de la maison Gans. Mais de l'autre côté du mur, c'est l'au-delà: le vapeur à deux cheminées voisine cette fois avec l'antique barque égyptienne, dans le triste port couleur lilas; le grand saule pleureur à la cime élevée, indique le chemin qui monte vers la pyramide et les chapelles. Il ne s'agit nullement de l'angoisse de la mort. Si la partie gauche du tableau nous montre d'où nous venons, la partie droite nous révèle notre avenir.

Le semeur des *Bords du Nil* peut distinguer lui aussi dans le lointain le navire à deux mâts qui voyagera au-delà de tous les horizons; mais dans le *Désir d'aller en bateau* (fig. 1), inspiré par Li-Tai-Pe, une joueuse de flûte ensorcelée par la lune jaune est entraînée dans le fleuve bleu.

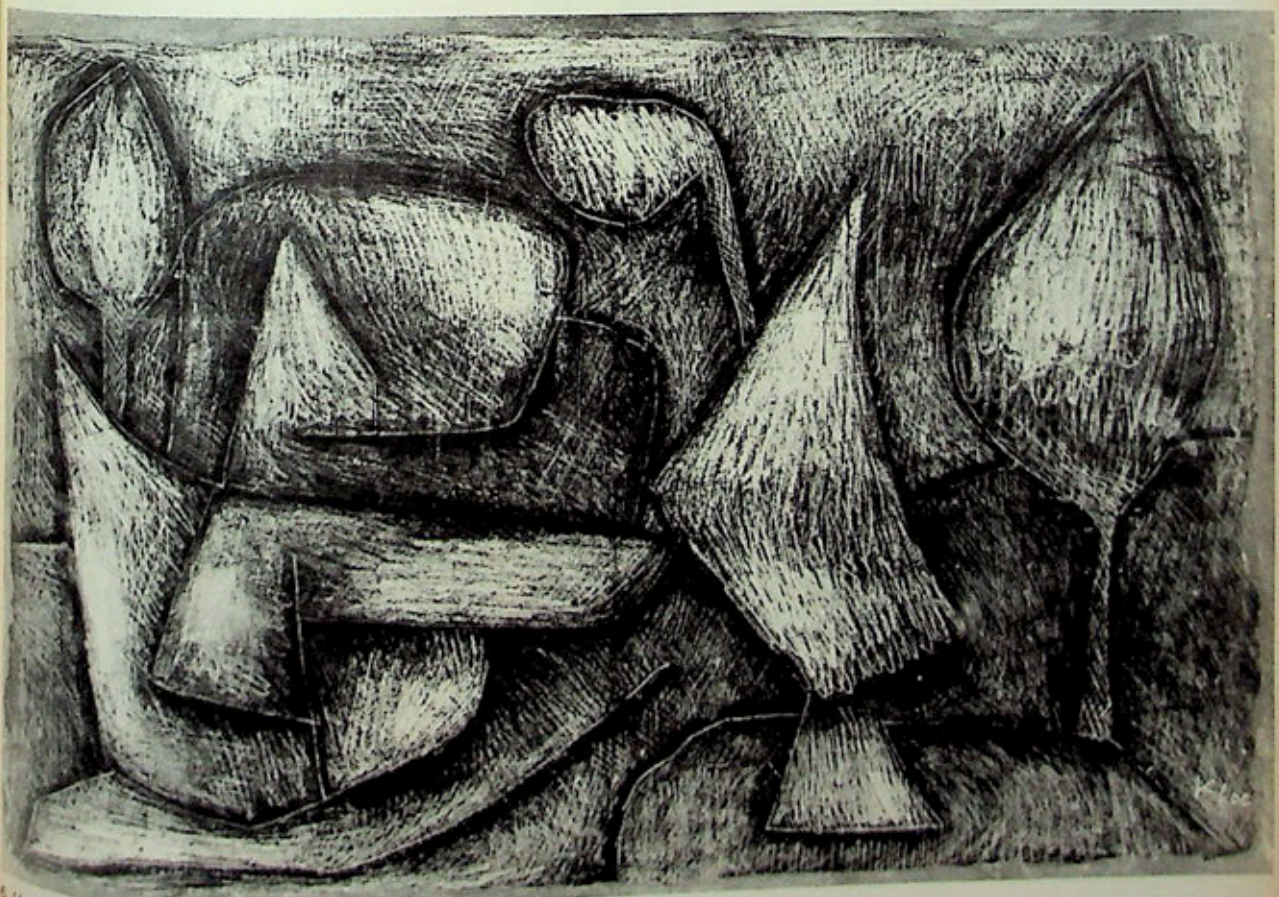
La terre, elle, est présente dès 1933 dans *Jardin de paysan*. Sa fertilité, selon Klee, est déterminée par un réseau de veines masculines et féminines. Trois courbes de niveaux délimitent les collines, le plateau et le ravin; à chaque zone appartiennent des couleurs changeantes: les pâturages sont encore blafards, les champs déjà pourpres, les aiguilles des sapins des forêts sont vertes, et le précipice violet. On sera tenté de rapprocher ce paysage de montagne, luxuriant et simplifié, de la mosaïque lumineuse de *Ad Parnassum*, qui représente la pleine mer: cette toile de 1932, appartenant au Kunstmuseum de Berne, montre la maîtrise déjà atteinte à cette date par le peintre, qui allait explorer des profondeurs nouvelles. Les signes rigoureux et concis des *Sorcières* de 1938, représentent cette dernière étape. Là encore nous sommes amenés à comparer cette œuvre tardive à un tableau de 1921, la *Cuisine des Sorcières*, où la figure féminine est déjà comme écrasée sous la masse de la montagne qui est un élément masculin, bien

3. Broussailles sauvages. 1939. Peinture à la colle sur papier. 20,5x29,5 cm

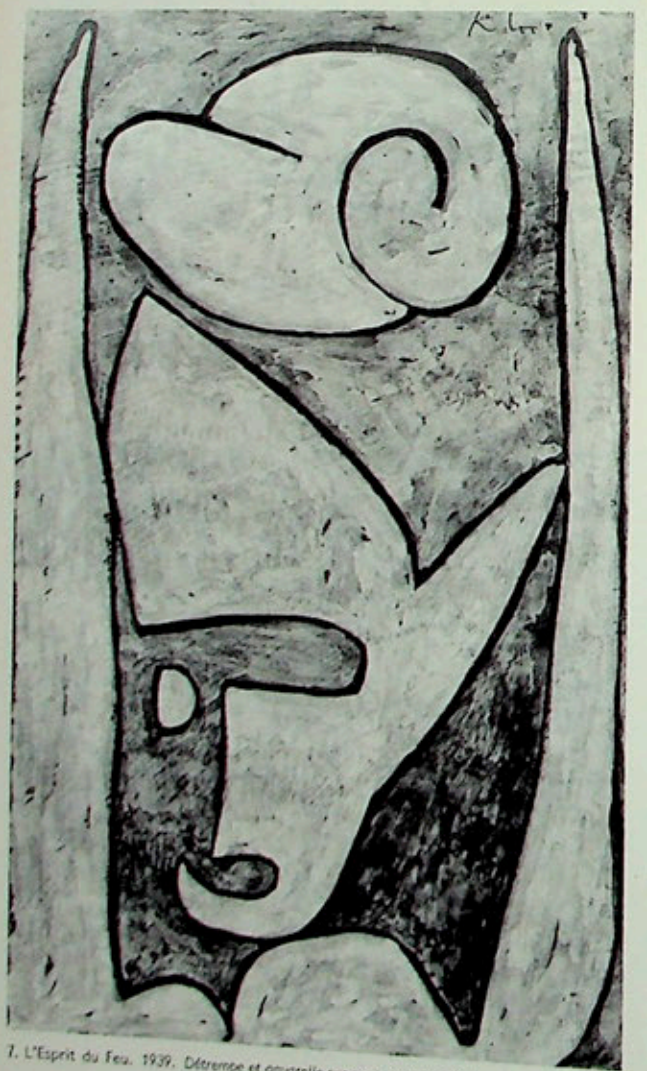
4. Arbre dans la ville. 1939. *Aquarelle. 52x34,5 cm.*



5. Cloporte enclos. *1940. Signé en bas à droite.*



6. Un Parc à la fin de la soirée. *1940. Craie de couleur sur papier de journal. 32x47 cm. Signé en bas à droite.*



7. L'Esprit du Feu. 1939. Détrempe et aquarelle sur papier gris foncé. Signé en haut à droite.

que la conception anecdotique domine encore. Dans le tableau de 1938, chacun des sorciers et sorcières trouve à s'unir à un élément du sexe opposé, le sorcier accomplissant cette union avec le lac de montagne agité par la tempête. Ce sont les vigoureux traits fragmentés qui transforment les personnages, aussi bien que le paysage, soumis par un même destin et une même sorcellerie. L'émotion est désormais si puissante que même des êtres sans tête comme les *Démons* de 1939 deviennent les symboles des malheurs de notre temps.

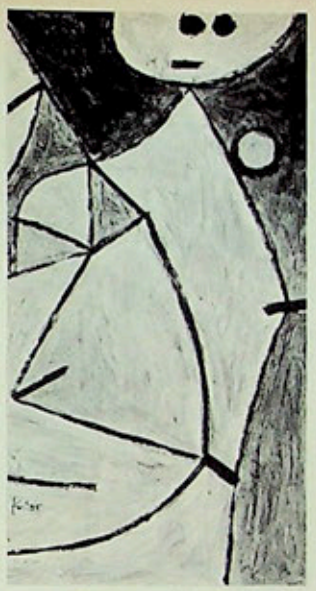
Les «fugues noires» ne devraient pas nous déconcerter. Mondrian n'a-t-il pas suivi un chemin analogue, avec ses compositions flottantes, qui sont charpentées par des lignes noires horizontales et leurs perpendiculaires ? La maîtrise du dessin va si loin qu'en 1938, dans les *Chaumes*, Klee ose évoquer l'image du Créateur, dans l'acte même de la création, sans aucun antropomorphisme, par la seule représentation des jeunes pousses surgissant de terre. Ou bien encore, sous le titre modeste *Entrez !* il montre Dieu rendant son jugement au Paradis. Il est vrai que déjà son image se dégageait des rameaux et de l'écorce des arbres dans *Letzte Blätter*, de 1934, d'où l'humour n'était pas absent.

C'est à ce cycle de la terre qu'appartiennent les arbres. Déjà dans sa conférence de Iéna, Klee avait parlé du caractère respectif des racines, du tronc et de la cime. Dans le *Parc près de L*(ucerne) de 1938, il montre tout un groupe de troncs masculins, admiratifs, qui sont rassemblés autour d'un charmant arbuste féminin. Le vaste dôme de feuillage de l'*Arbre dans la ville* (fig. 4) représente aussi un pôle d'attraction au milieu des bâtiments aux lignes anguleuses. On ne saurait nier la qualité purement musicale des harmonies que Klee, le musicien, réussit à tirer de l'*Echiquier*. Il échappe au caractère statique du damier, pour composer sur une mesure à 3 ou 4 temps, pour faire s'épanouir tout un « bocage harmonieux », composé d'un réseau de troncs, de branches et de cimes d'arbres. *A travers la campagne*, tel est le nom orgueilleux qu'il donne à l'une des œuvres de ce genre. Sans aucun schématisme, Klee exprimera ensuite avec ravissement la nature des *Broussailles sauvages* (1939), (fig. 3), grâce à la mobilité ondoyante de son pinceau. Mais le plus beau fruit de cette dernière année, c'est l'ultime quiétude de *Un Parc à la fin de la soirée* (fig. 6).

L'élément du feu a trouvé une expression privilégiée dans le grand *Projet* du Kunstmuseum de Berne. Personne cependant ne s'est aperçu que l'auteur du projet, après le rêve nocturne figuré à gauche, est aussi l'artisan assis devant son foyer rougeoyant.

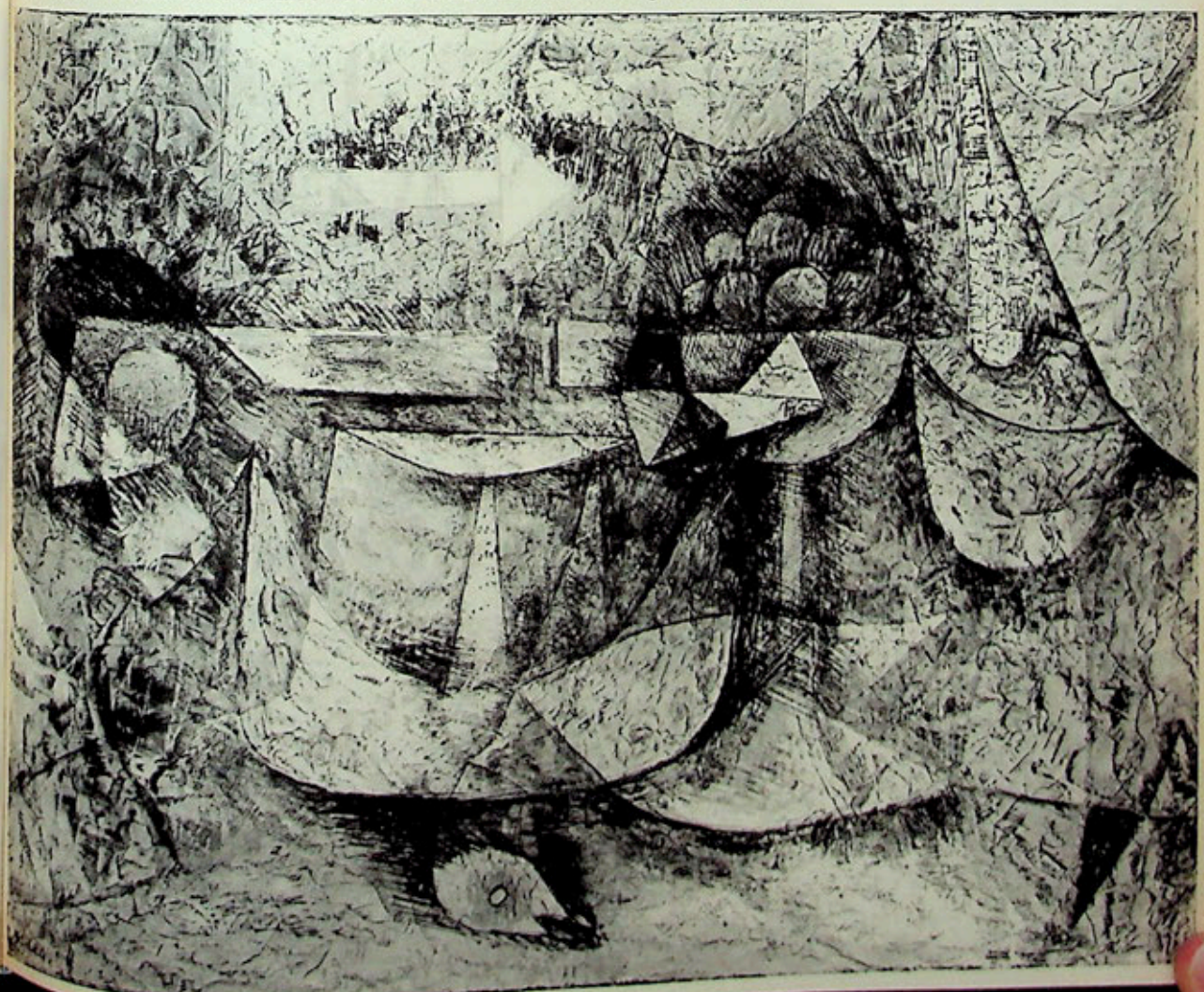
(Suite en page 71)

8. Guerrier au regard d'acier. *1939. Papier coloré. 48x32,5 cm.*



9. Mannequin. *1940. 48,5x26,5 cm.*

10. Nature morte à la colombe. *1931. Peinture à l'huile et à la cire sur carton. 54,5x69,5 cm. Signé en bas à gauche.*



2

3

Le Salon de Mai

Seconde vague de la nouvelle figuration ?

Le 21e Salon de Mai, faisant suite au 20e Salon des Réalités Nouvelles, semble avoir révélé une nouvelle tendance de la peinture actuelle: il s'agit d'une peinture à la fois figurative et engagée. Elle est représentée par des artistes généralement très jeunes. Que vaut, que signifie cette nouvelle tendance? L'an dernier, le Salon de Mai avait été marqué par l'irruption des vedettes de la nouvelle école américaine, notamment Rauschenberg, qui devait recevoir un mois plus tard le grand prix de peinture de la Biennale de Venise. Cette année, les remous qui agitent New York, notamment la substitution rapide de l'Op Art au Pop Art dans le goût des amateurs américains, n'ont pas trouvé d'échos dans le Salon parisien. Il est vrai que l'Op Art (abréviation de « Optical Art ») nous est relativement familier à la suite des recherches déjà anciennes de Vasarely et de ses disciples. Mais si les peintres américains qui ont illustré le Pop Art, Rauschenberg, Jasper Johns, Rosenquist, sont bien présents dans le catalogue du Salon de Mai, ils sont absents des cimaises de ce même Salon. En effet le marchand de ces artistes a estimé que leurs tableaux étaient mal accrochés, relégués dans des salles indignes d'eux, et les a retirés du Salon. Quelle est la signification exacte de cet incident? Enfin il faut souligner la présence au Salon de Mai des principaux représentants de l'abstraction « classique » qui tous s'y manifestent par des toiles de qualité. Ainsi ce 21e Salon de Mai remplit bien son rôle dans la mesure où il évoque les principaux problèmes de l'art contemporain et fait surgir les polémiques et les questions que soulève cet art. Pour répondre à ces questions, L'ŒIL a réuni des critiques, connus en outre par les expositions qu'ils ont organisées. J.-F. Revel leur a demandé d'exprimer les réflexions que leur suggérait ce Salon. La parole est à Messieurs Julien Alvard, Michel Conil-Lacoste, R. V. Gindertal, Alain Jouffroy, Jacques Lassaigne.

R. V. Gindertal: Ce qui caractérise ce Salon, c'est que les anciens ont été obligés d'ouvrir la porte aux très jeunes. On peut ainsi prendre conscience du fait qu'il se passe incontestablement quelque chose que l'on peut approuver ou désapprouver, mais dont il faut rendre compte.

Quelle chose?

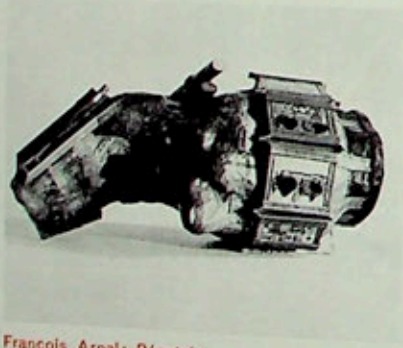
R. V. G.: Une nouvelle figuration, celle qui est représentée par des peintres comme Rancillac, Grinberg, Télémaque, peintres tous très jeunes qui sont à la fois néo-figuratifs et animés d'intentions politiques très précises. Certains sont même communistes de stricte obédience.

J.-F. R.: S'agirait-il d'un retour au réalisme socialiste?

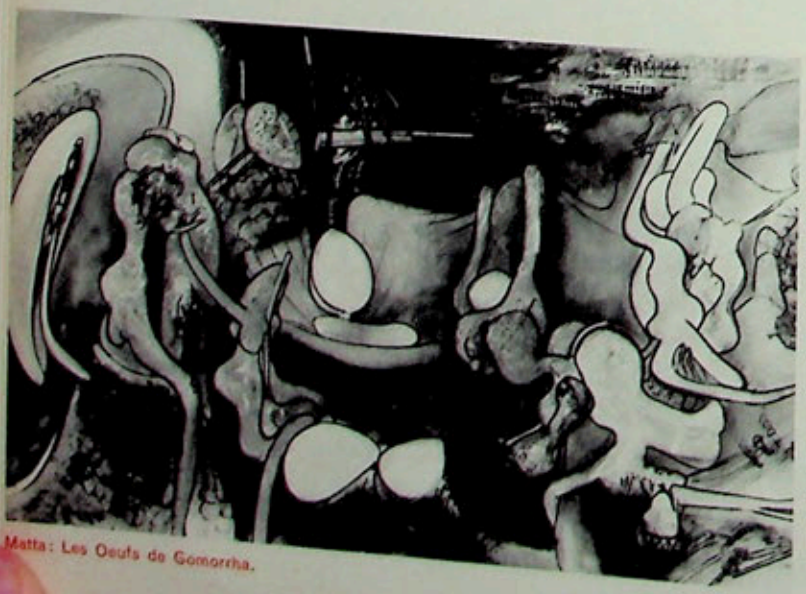
4

1. Etienne-Martin: Demeure Opéra n° 9. 1964.
2. Eduardo Arroyo: La Marseillaise.
3. Bernard Dufour: Deux femmes déshabillées. 1965. Huile.
4. Antonio Recalcati: Le Pont des Arts.

Jacques Monory : Doux et respectable. 1965.



François Arnal : Réentrée.



Matta : Les Oeufs de Gomorrha.

R. V. G. : Rien à voir avec le réalisme socialiste. Une toile comme celle de Grinberg : « Le Viet Cong vaincra » ou plus exactement l'état d'esprit auquel cette toile se rattache représente un phénomène nouveau, dont d'ailleurs les étrangers ont conscience. Ils recommencent à penser que quelque chose se passe à Paris, ce qui n'était pas le cas l'an dernier, et ils viennent voir. Des critiques, des collectionneurs étrangers sont attirés par ce qui se passe. De nouvelles galeries s'ouvrent, rue Vivienne, rue Schoelcher, des groupes se forment.

Alain Jouffroy : D'abord je ne pense pas que cette tendance soit exclusivement réservée aux peintres de 22 ou 23 ans dont vous parlez. Je crois que les peintres ayant dépassé la trentaine éprouvent également ce besoin de **communication directe**, et sont, dans une certaine mesure, indifférents aux problèmes picturaux purs. D'autre part je ne trouve pas que la tendance dont vous parlez, on puisse en prendre vraiment conscience au Salon de Mai. On dirait que les organisateurs se sont ingéniés, par leur accrochage même, à émietter les tendances, à noyer le poisson. Le Salon n'est donc pas, malgré sa qualité, représentatif des nouvelles tendances dont Gindertal a tout à fait raison de parler.

Jacques Lassaigne : Les organisateurs du Salon de Mai ont fait cette année un très gros effort pour présenter des toiles à eux particulièrement importantes et dont certaines sont véritablement très réussies. Ils ont pour ainsi dire gonflé leurs biceps pour montrer qu'ils sont toujours là. Est-ce pour noyauter les courants plus jeunes ou pour au contraire s'associer à eux? Je ne sais, on ne peut porter à priori aucune accusation.

A. J. : Je n'ai énoncé aucun jugement. Je veux simplement dire qu'on ne peut pas ramener les nouveaux courants à ces peintres très jeunes plus ou moins rattachés au communisme, comme le fait Gindertal. Il existe des peintres de trente à quarante ans, comme Arroyo Adami, Ferró ou Monory, qui satisfont un nouvel appétit de communication, frustré pendant la période de l'abstraction triomphante.

R. V. G. : C'est incontestable. Je crois cependant qu'il y a, en outre, un phénomène nouveau. Les anciens ont été troublés par l'apparition d'une nouvelle génération et ils ont appelé ces nouveaux peintres, très jeunes — j'en connais qui ont 20 ou 22 ans — à exposer au Salon de Mai et aussi aux Réalités Nouvelles, ce qui ne s'était jamais vu auparavant. Et cela sans tenir suffisamment compte de leur inexpérience et souvent de leur manque de qualité picturale.

J.-F. R. : Je voudrais savoir comment, dans le cadre du Salon de Mai, le public

Jacques Grinberg : Les Criminels.

Hervé Télémaque : Présent, où es-tu ?

peut comprendre un tableau comme celui d'Arroyo précisément, La Marseillaise? Vous parlez de communication directe, Alain Jouffroy, mais quelle communication peut ici s'établir?

A. J.: Dans le cadre du Salon, certainement aucune. Quand on connaît bien l'œuvre d'Arroyo, on comprend que ce tableau est un tableau ironique, une charge contre les valeurs patriotiques, même si le public ne peut saisir cette intention devant cette toile isolée.

J.-F. R.: Alors on parle de communication et, précisément, il faut toute une explication et une connaissance détaillée de l'évolution d'Arroyo pour saisir la signification de cette toile!

A. J.: Elle se trouve à côté d'un tableau de Recalcati...

J. L.: ... que je trouve assez bon, intéressant, curieux.

A. J.: On peut se demander si le public perçoit ce tableau comme humoristique, comme une caricature de la grande peinture décorative et d'histoire. De façon générale il faut se demander si nous n'assistons pas à une sorte de « dernier quart d'heure » dans toutes les tendances. Par exemple les grands peintres abstraits ont fait un effort pour donner une sorte de preuve de leur vitalité, on voit cela dans la toile de Duvillier, dont j'admire l'intensité, ou dans celle de Alan Davie où se déploie une belle liberté, pour citer deux peintres qui ne doivent absolument rien à la nouvelle figuration. Au fond, l'essentiel c'est de communiquer, peu importe les moyens formels mis en œuvre pour y parvenir. Sans doute la nouvelle figuration semble-t-elle plus vivante que l'abstraction. Mais quand on est devant un beau tableau abstrait, de Duvillier ou de Rezvani par exemple, on cesse de se poser la question. Donc la querelle entre la peinture figurative et la peinture abstraite n'a aucun sens à ce niveau, au niveau de la communication elle-même. Quand on parle avec des peintres comme Arnal ou Monory, on se dit qu'ils voient clair, qu'il faut inventer une sorte de figuration « distancée »; quand on parle avec un peintre authentiquement abstrait, comme Duvillier, on se dit qu'il a raison lui aussi; et quand on parle avec

Jean Dewasne: Les Heures éblouissantes.

Bernard Rancillac: Danse du famélique. 1964.

un peintre authentiquement surréaliste, comme Matta, on est persuadé qu'il est dans le vrai. Bref, toutes les tendances qui coexistent à Paris ont raison en même temps. On ne peut absolument pas opter. C'est cela qui fait l'originalité de Paris, qui le distingue de New York, où l'art se confond trop rapidement avec une mode. Du fait même de l'indifférence du public, il existe à Paris une liberté absolue de chercher. Il faut souligner que la peinture n'y est pas immédiatement liée à des problèmes de succès et d'argent.

R. V. G.: Vous avez tout à fait raison de souligner cette diversité. Si j'ai insisté sur la nouvelle figuration, c'est parce que je crains que le public et les étrangers ne voient que cette nouvelle apparition. Mais il y a aussi quelques jeunes « néo-abstraits ».

Julien Alvard: De toute façon je trouve l'accrochage du Salon de Mai d'une telle confusion que c'en est même gênant. Comme le disait Jouffroy, toutes les tendances sont noyées.

J. L.: Quoi? vous auriez voulu qu'on distingue nettement les tendances? Mais on l'a fait au Salon des Jeunes Peintres et c'était profondément ennuyeux. Non, je crois que pour rendre compte de la diversité de recherches toutes également intéressantes, il faut cet accrochage mêlé, qui crée une sorte d'émulation. On n'aurait rien gagné à un accrochage systématique.

A. J.: Emulation ou noyautage? Quand on regarde la composition du comité directeur du Salon de Mai, on s'aperçoit qu'il est composé exclusivement de noms déjà anciens. Ce comité ancien a donc intérêt, consciemment ou non, à dissimuler ou à brouiller l'apparition des nouvelles tendances.

J. L.: Je ne trouve pas qu'il l'ait fait. Dans chaque salle vous avez un mélange. Alors, vous savez, la comparaison joue dans les deux sens: les jeunes exposent de grandes toiles à côté de celles de leurs aînés, et si les toiles sont bonnes, eh bien on s'en apercevra d'autant plus facilement. Si on les avait toutes mises ensemble dans une espèce de ghetto, je ne crois pas que ce serait plus tentant. Quant au fait que le comité soit ancien, c'est inévitable puisque le Salon l'est: je pense que tout Salon devrait se fixer dix ans d'existence et disparaître ensuite volontairement, pour qu'un autre prenne la place; mais c'est une opinion personnelle.

R. V. G.: Dans la mesure où il y a un tout petit classement dans ce Salon de Mai, c'est celui disons des vieilles barbes, de la figuration traditionnelle, qui se sont rassemblées dans deux ou trois salles.

J. A.: Autre chose: je pense que pour la première fois depuis longtemps, les toiles du Salon expriment la révolte parce qu'il y a quelque chose contre quoi se révolter. La révolte a retrouvé l'actualité. La toile de Grinberg « Le Viet Cong vaincra » est une toile de salon dont on se dit qu'elle ne pourrait pas être exposée à New York par exemple.

J.-F. R.: De même qu'il y a quelques années une toile du même genre sur la guerre d'Algérie n'aurait pas pu être exposée à Paris... Il y avait bien sûr

Alan Davie: It's heavenly outside. 1964.

Lapoujade et Matta, mais seul le commentaire explicatif contenu dans le titre du tableau indiquait l'intention politique. Aujourd'hui, l'inscription est tracée en grosses lettres noires sur le tableau lui-même: « Le Viet Cong vaincra », ce qui prouve que le peintre n'arrive pas à « communiquer » directement par des moyens purement picturaux, comme le faisait Picasso dans Guernica.

A. J.: Je ne crois pas qu'il faille réduire la notion de révolte à la révolte politique.

J. L.: Bien sûr que non!

A. J.: La révolte actuelle des jeunes peintres est une révolte non seulement à l'égard du monde mais à l'égard de la peinture. Dans le mouvement néo-figuratif, il y a une contestation de l'histoire de l'art telle qu'elle a été faite depuis 40 ans, dans le sens unilatéral de l'abstraction. C'est-à-dire que l'abstraction était considérée comme le résultat final de toutes les recherches formelles ac-

Hundertwasser: Les lunettes-automobiliste dans la nuit.

Pierre Soulages: Peinture, 1964.

René Duvillier: Cycle aérien 22.

complies depuis l'impressionnisme. Et c'est là que la jeune génération apporte une contestation, qui consiste à dire: « La liberté formelle que nous avons acquise, nous allons nous en servir pour dire tout ce que nous pensons du monde tel qu'il est autour de nous, et non pas seulement pour faire de beaux tableaux ». Ce qui est une attitude radicalement différente de celle des peintres qui étaient présentés au Salon de Mai il y a dix ans.

J. A.: Oui mais, formellement, ces peintres n'apportent pas grand-chose. Le fait d'écrire sur une toile ne renouvelle rien et d'ailleurs n'est pas original. On l'a souvent fait avant même la guerre.

A. J.: Je ne parle pas de Grinberg. Le phénomène important, ce n'est pas le figuratif seulement, c'est le rappel des situations réelles de l'homme ou de ses rêves, mais à un « second degré », — en marquant une distance à l'égard des moyens employés et, d'une manière générale, la réintroduction de l'humain.

J. A.: Très précisément: de la figure humaine.

A. J.: Les nouveaux peintres figuratifs s'efforcent d'utiliser le vocabulaire de l'information, des journaux, du cinéma, de la télévision et de le transférer au niveau de la figuration picturale.

J.-F. R.: Est-ce que cela ne vient pas tout simplement de Rauschenberg?

A. J.: De Rauschenberg mais surtout de peintres surréalistes antérieurs à Rauschenberg. Ce n'est pas un hasard si l'on a choisi l'oiseau de pierre de Magritte pour servir d'enseigne, d'affiche au Salon de Mai. C'est qu'on reconnaît aujourd'hui la valeur de communication d'une peinture poétique et figurative entièrement dépourvue de prétentions esthétiques. On a longtemps contesté le vocabulaire de la peinture surréaliste et il se trouve maintenant qu'est révélée son efficacité véritable. Ces démarches néo-figuratives sont une reprise des démarches surréalistes qu'on jugeait académiques et rétrogrades il y a encore dix ans.

J. A.: Oui mais je crois que, cette nouvelle figuration, c'est tout de même une deuxième vague du retour à la figuration. Il y avait eu une première vague avant le Pop Art, première vague qui est restée un petit peu la tête sous l'eau, sans produire d'œuvres marquantes, et ensuite c'est reparti avec quelque chose d'un peu différent, de plus grinçant, qui n'est pas seulement le fait de voir apparaître des figures dans un ensemble un peu informe, mais aussi une sorte d'énervement, pas seulement contre quarante ans de spéculation sur l'art abstrait mais aussi d'énervement contre des faits politiques.

J. L.: Pour en revenir à la nouvelle figuration, je trouve que cette deuxième vague dont parle très justement Alvard se préoccupe beaucoup plus des qualités proprement picturales que vous ne l'avez dit. Les jeunes peintres qui me paraissent les plus intéressants, je pense à Recalcati, à Parré, sont des gens qui savent peindre, ils ne sont pas du tout indifférents aux moyens. Ce qu'ils font me touche beaucoup plus que certaines œuvres criardes dont vous avez parlé tout à l'heure, de Grinberg ou de Rancillac. Ou Télémaque...

A. J.: Le tableau de Télémaque a ceci de nouveau qu'il est une autobiographie, une carte d'identité, qui indique en particulier la race du peintre. Il a joué sur le charbon, sur le noir, sur l'idée de tunnel. Pour la première fois on a l'impression, devant un tableau, d'une revendication personnelle. Un peintre comme Lam a certes utilisé l'héritage culturel noir mais ne s'est jamais affirmé en tant que noir dans sa peinture. Chez Télémaque vous avez cette affirmation, explicite, et par des moyens proprement picturaux, poétiques, et non pas seulement par une inscription extérieure comme celle de Grinberg, qui est au niveau du graffiti de pissotière.

J.-F. R.: Mais croyez-vous que le public du Salon puisse lire dans le tableau de Télémaque cette affirmation de négritude que vous y voyez?

A. J.: Absolument pas.

J.-F. R.: Mais vous passez votre temps à parler de communication...

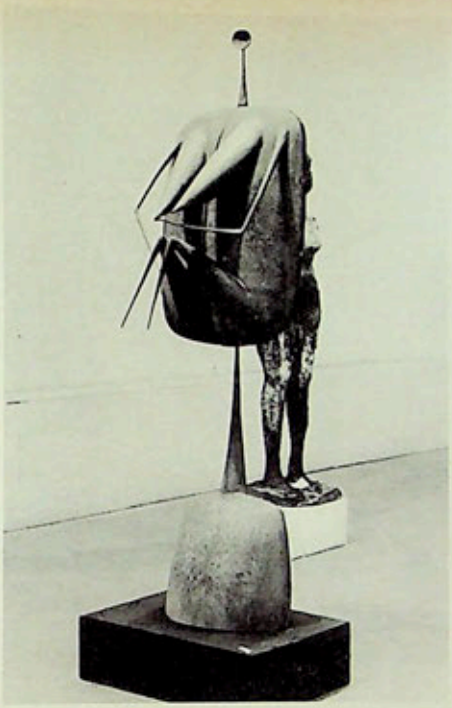
A. J. Il est évident qu'un artiste communique d'abord avec un nombre limité de personnes. Un écrivain comme Michaux n'a eu longtemps que mille lecteurs.

Ce qui sépare radicalement les peintres Pop français des Pop américains, c'est leur conception des moyens picturaux. On a souvent comparé Monory à Rosenquist. Mais on sent chez Monory qu'il a été formé par l'abstraction et le surréalisme alors que Rosenquist vient tout droit des affiches publicitaires pour le cinéma. Et c'est cela qui rend l'accusation de la peinture américaine contre la peinture française en partie justifiée, à savoir qu'elle se réfère à sa propre tradition, ce qui rend la rénovation si difficile. Notez que si on regarde bien les Américains, on s'aperçoit que Johns adore la matière, que Rauschenberg a le culte de la mise en page, que Rosenquist rapproche ses images à la façon de Magritte, mais que eux savent le dissimuler. Ils sont plus classiques et traditionnels qu'on ne le dit.

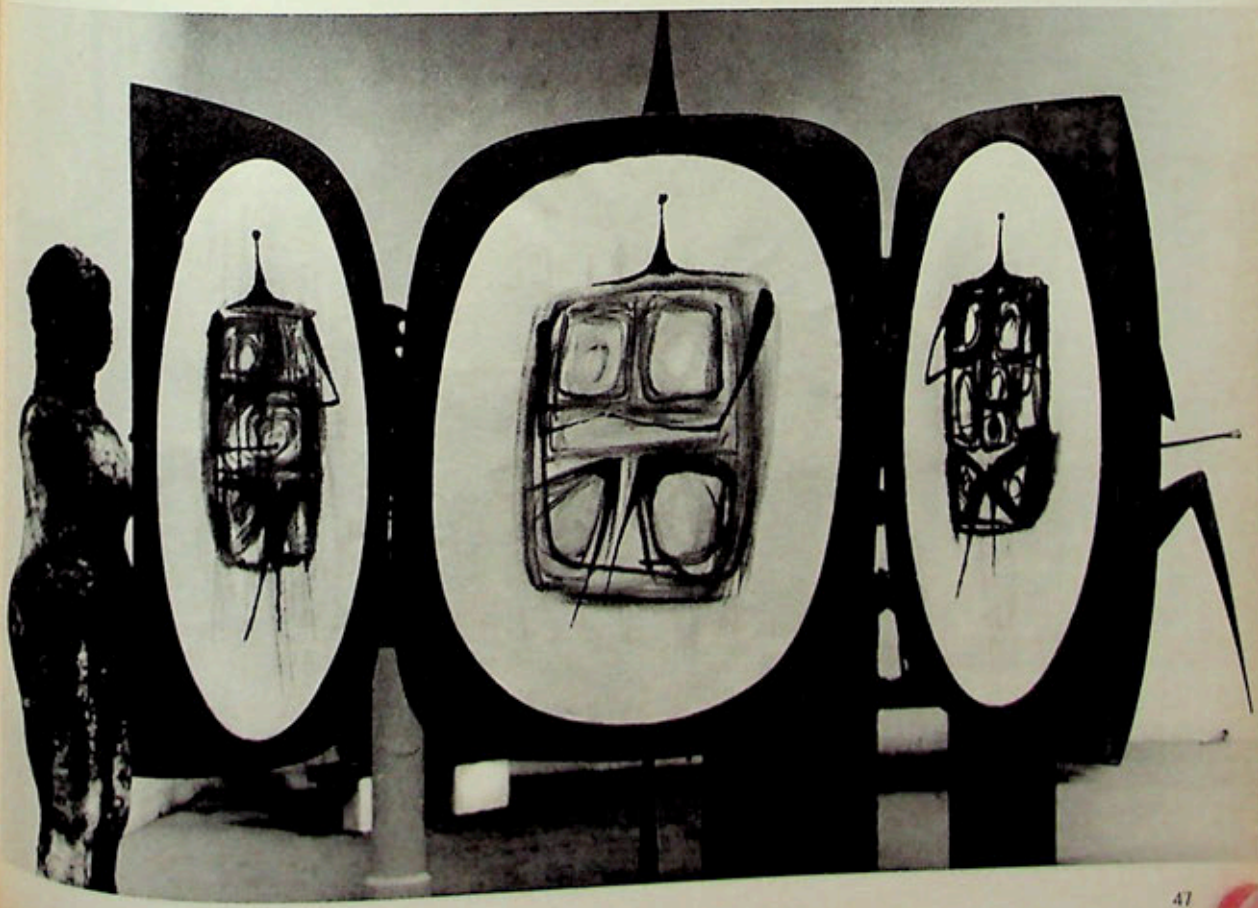
J.-F. R.: Comment expliquez-vous le départ du Salon de Mai des trois Américains que vous venez de nommer?

J. A.: Ils n'étaient pas contents de l'accrochage, eux, ou plus exactement, leur marchand à Paris.

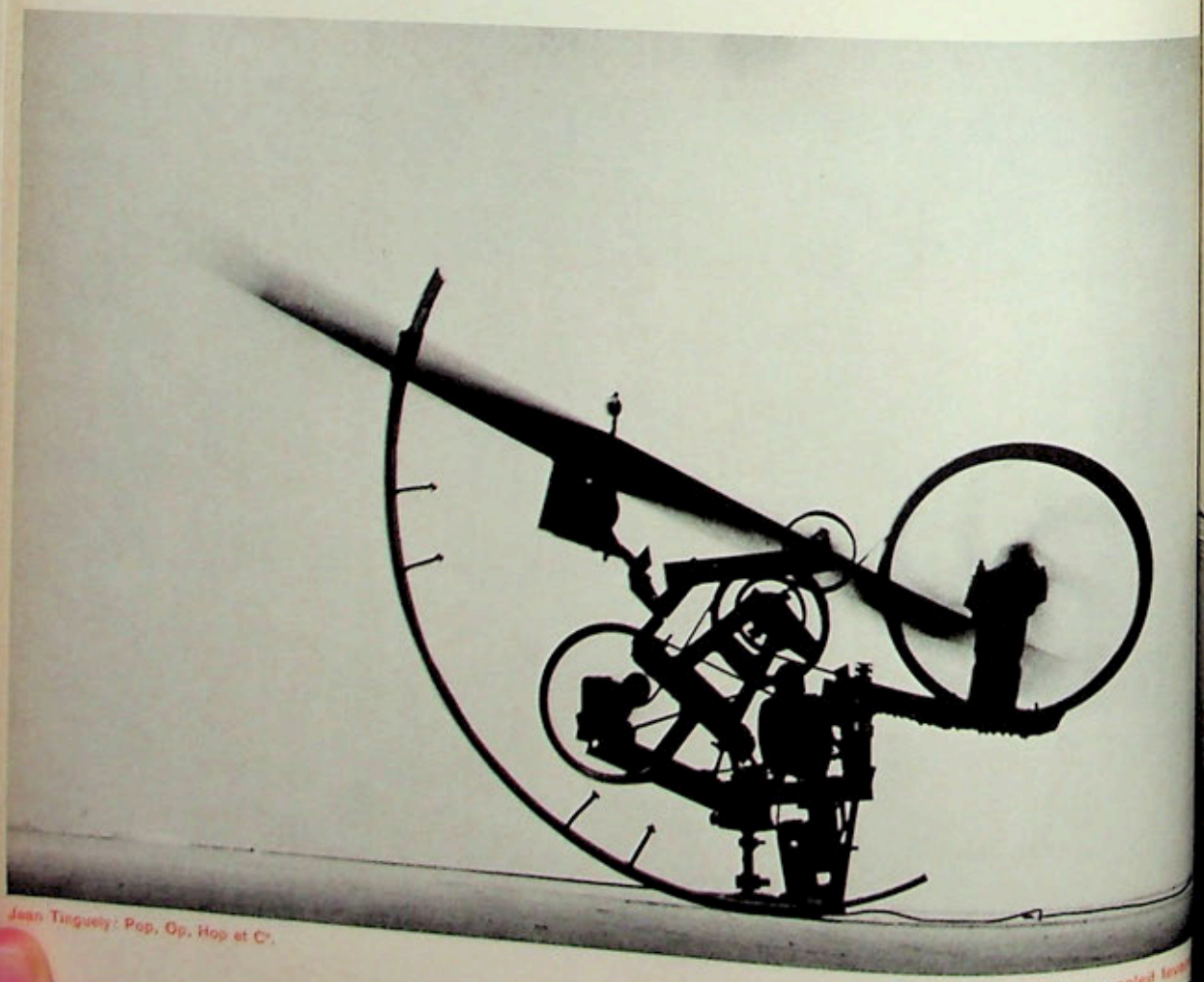
J. L.: Ils avaient les salles finales. A mon avis ce sont les meilleures; ou plutôt il n'y a pas de salles bonnes ou mauvaises en soi, ce sont les tableaux qui tranforment les salles et non l'inverse.



Philippe Hiquily: L'Amazone.



Pablo Picasso : La Famille du sculpteur.

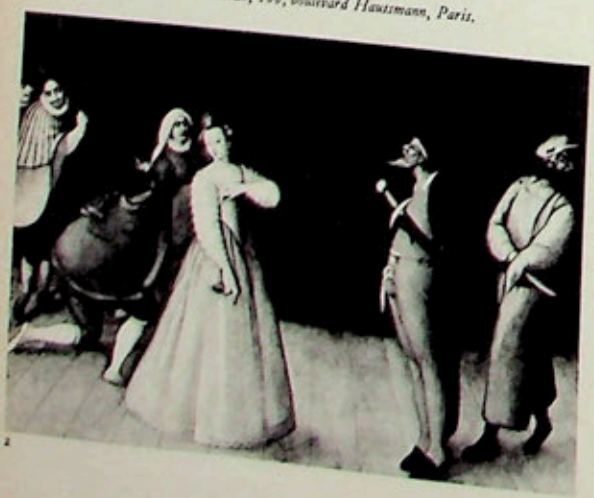


Jean Tinguely : Pop, Op, Hop et Cie.

Max Ernst : La Pêche au soleil levant

(Suite p.

1. *Jean-François Schall : « La Comparaison ». Toile. 37 × 54 cm. Signé et daté 1789, sur le socle de la statue. Dans ce tableau, étudié notamment par A. Girodie (« Un peintre des fêtes galantes, J.-Fr. Schall », Strasbourg, 1927), le peintre a représenté la réunion dans un parc d'un club féminin qui existait alors à Paris et dont le passe-temps consiste ici à comparer l'anatomie de deux jeunes baigneuses avec celle de Vénus Callipyge.*
Galerie Pardo, 160, boulevard Haussmann, Paris.



2

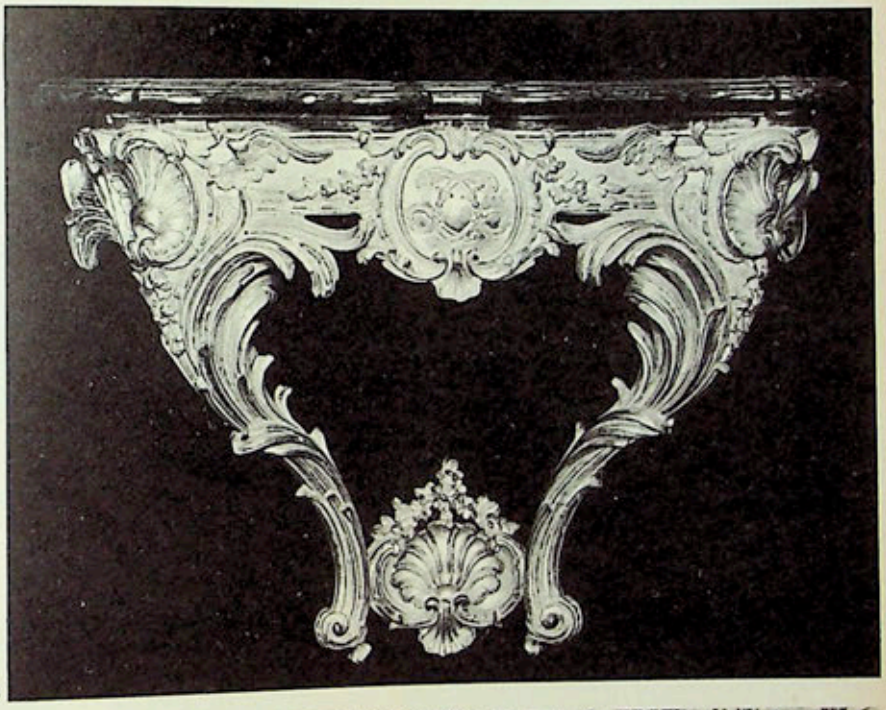
Beaux objets sur le marché

2. *Maître parisien, vers 1775 : « Scène de la Commedia dell'Arte. » Toile, 94×137 cm. Heim, 109 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.*

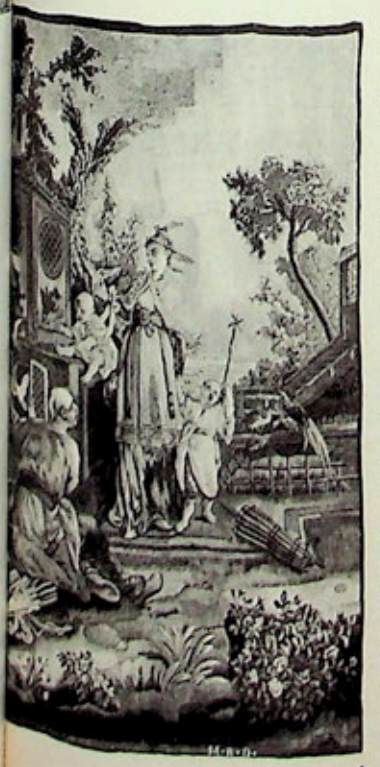
3. *Console de plinthe d'époque Louis XV en bois sculpté et doré. Le motif des L entrelacés, au centre, permet de supposer que ce très beau meuble a été exécuté pour la famille royale. Haut. 64 cm. Bac, 32 rue Bonaparte, Paris.*

4. *« La Volière. » Tapisserie d'Aubusson à sujet chinois. 168×295 cm. Gilberto Zabert, 212 via della Rocca, Turin.*

5. *Tapisserie flamande dite « à feuilles de choux ». Pièce extrêmement rare, tissée vers 1500. 2,75×3,15 m. Signée à gauche « Alexander ». Collection Dario Boccara, 184 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.*



3



4

5

6

7

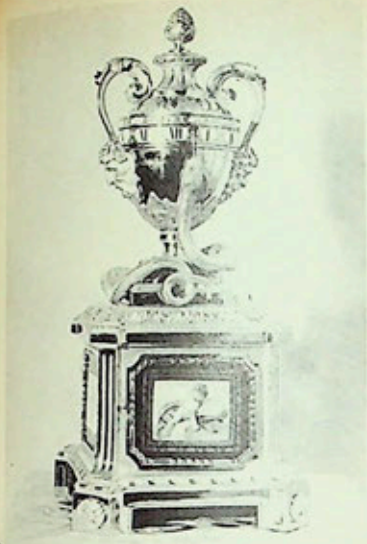
8

6. *Statue de saint Jean, en bois polychromé et doré du XV^e siècle. Haut. 92 cm. P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.*

7. *Christ du XVI^e siècle, en bois de tilleul. Ile-de-France. Haut. 1,33 m. découvert en 1964 dans la démolition de l'église de Puteaux. La Diligence, 5 bis, avenue Champaubert, Paris.*

8. *Francesco Raibolini dit Fr. Francia. Bologne, XV^e siècle : « La Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints ». Les deux personnages de la lunette sont vraisemblablement les donateurs. Bois. 260 × 167 cm. Brimo de Laroussilhe, 58, rue Jouffroy, Paris.*

9. *Très belle pendule du début de l'époque Louis XVI, en bronze doré de deux tons. Sur le socle, quatre plaques d'émail évoquent l'astronomie. Mouvement à cadran tournant de Charles Dutertre. Diette, 4, avenue Matignon, Paris.*



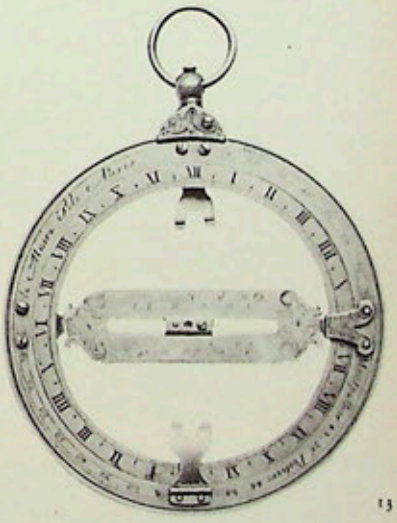
12

10. *Très importante boucle en bronze, de patine argentée, représentant un cervidé entouré de deux tigres stylisés. Bronze du Luristan. X^e - IX^e siècle av. J. C. 12×10,5 cm. C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.*

11. *Pot de pharmacie en faïence italienne de Faenza. Cet objet est remarquable par son décor polychrome et par la forme des deux anses plates. XV^e siècle. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.*

12. *Vases en poterie peinte représentant une chouette et un personnage assis. Côte nord Vicus Mochica I. Le Corneur et Rondillon, 206 bd St-Germain, Paris.*

13. *Anneau astronomique signé de Lemaire fils. Paris, milieu du XVIII^e siècle. Cabinet de curiosité, 23 rue de Beaune, Paris 7^e.*



13

14. *Coupe sur piedouche en lapis-lazuli. Elle représente un nautile surmonté d'un Neptune et porté par une sirène. Monture en vermeil orné d'émaux polychromes. A droite, gondole en vermeil sertie de lapis-lazuli. Elle est supportée par deux dauphins. Travail viennois du début du XIX^e siècle. Christy, 243 rue St-Honoré, Paris.*

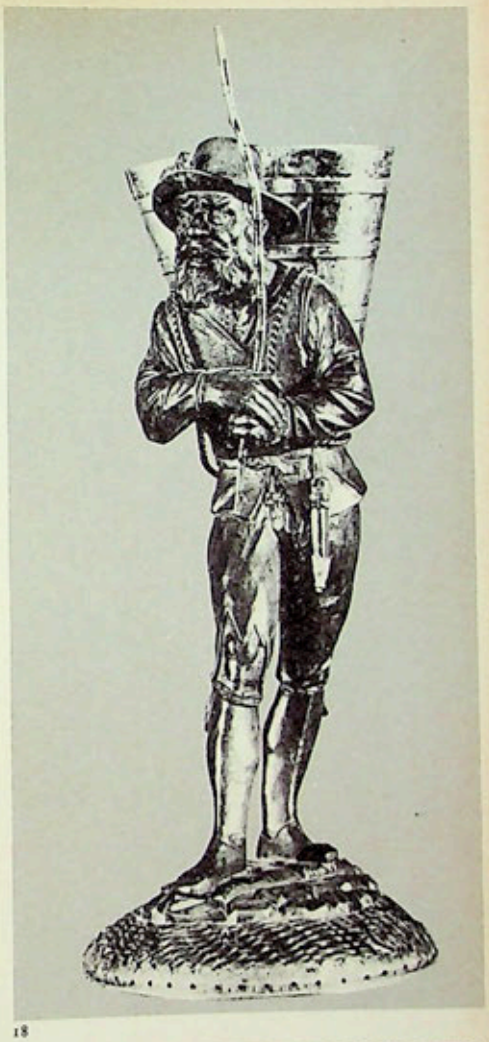
15

15. *Devant un élément de boiserie Régence, en chêne naturel, un ensemble de verrerie dorée XVIII^e siècle : la grande jarre couverte, à gauche, et l'aiguière à bec, à droite, proviennent de la fabrique de la Granja de San Ildefonso (Espagne). L'entonnoir à parfum est également espagnol. Au centre, un sucrier à couvercle (France) près d'un gobelet à anse de Bohême. Ph. Leroux, 16, rue de Beaune, Paris.*

16. *Ces coupes à vodka en argent du XVIII^e siècle font partie d'une collection de 150 pièces dont la plupart portent les poinçons de Moscou ou de Saint-Pétersbourg. A la Vieille Cité, 330, rue Saint-Honoré, Paris.*

16

17

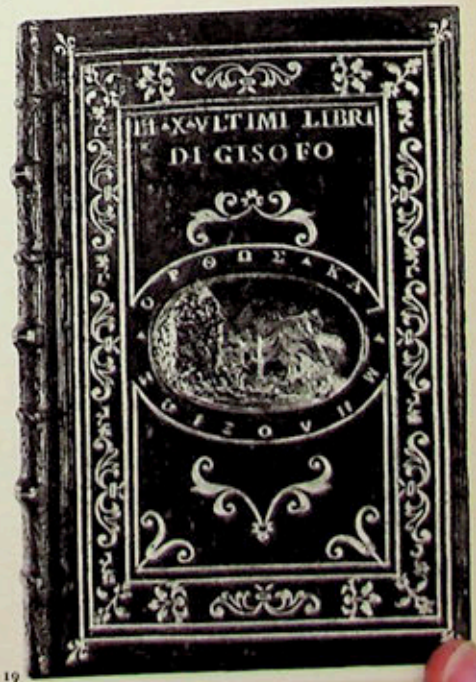


18

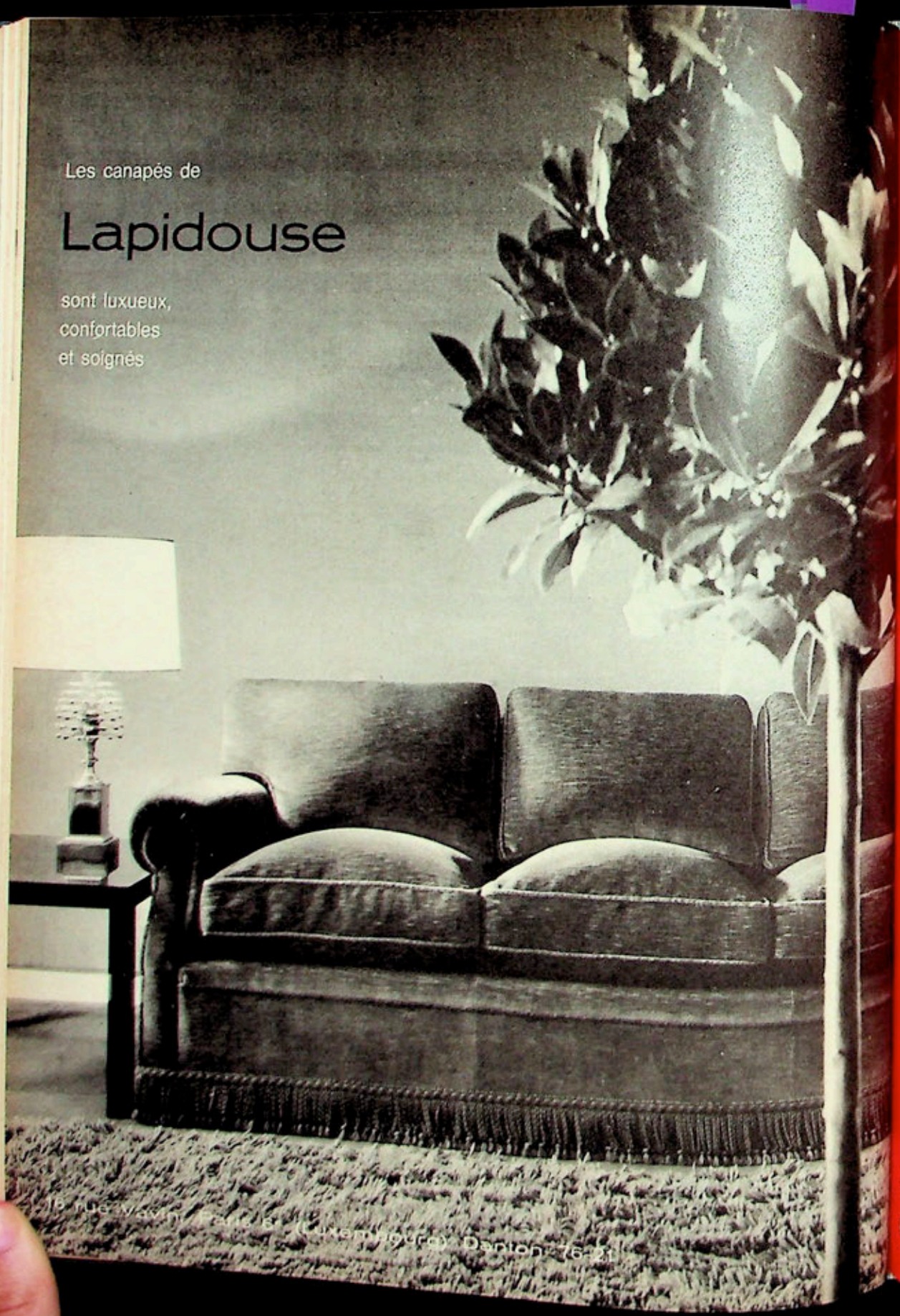
17. *Serrure à moraillon. Italie du Nord, vers 1550.*
22,3 × 18 cm. Bronze doré au feu.
Alassieur, 42 avenue Kléber, Paris.

18. *Curieux et très rare petite statuette*
représentant un vigneron, taillée dans un sarment
de vigne. Hotte et ornements en argent
très finement travaillés. Suisse, fin du XVI^e siècle.
Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.

19. *Flavius Joseph: De le Antichita Giudaiche.*
Venise, Vicenzo Vaugrit, 1544. Reliure ancienne
en maroquin rouge. Au centre, dans un
médaillon vert et or, Apollon sur son char.
C'est l'une des admirables reliures exécutées pour
le prince Farnese et longtemps attribuées à
Demetrio Canevarius, médecin du pape Urbain VII.
Lardanchet, 160 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.



19

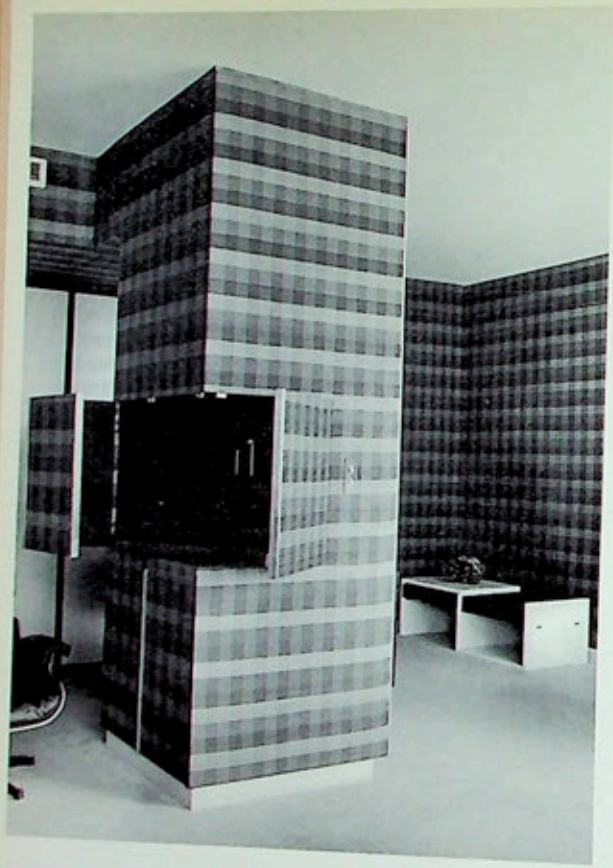

Les canapés de
Lapidouse
sont luxueux,
confortables
et soignés

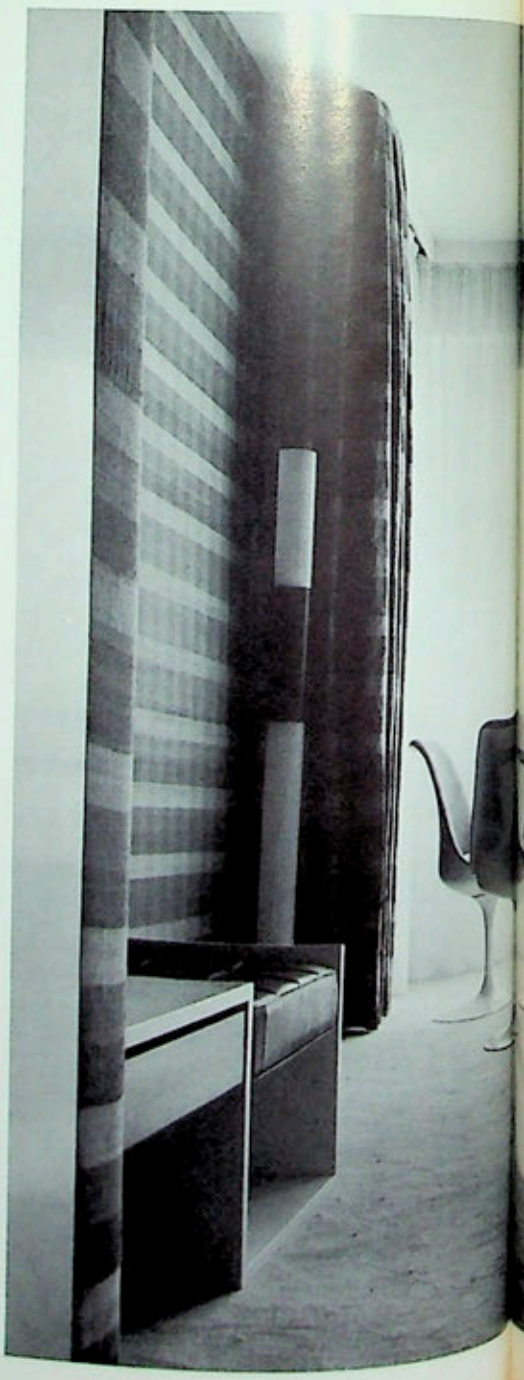
L'ŒIL du décorateur

34

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

Deux pièces en une

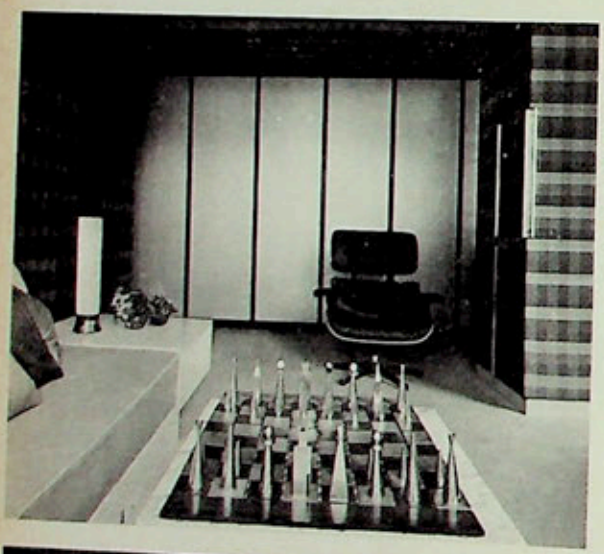




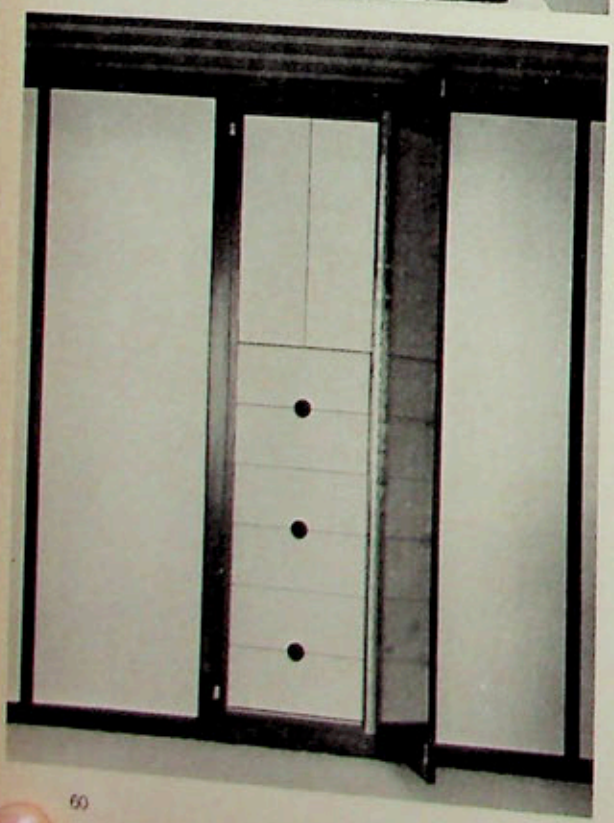
La distribution adoptée par Daniel Arnaud pour cette grande pièce permet de ménager des zones distinctes sans rompre l'impression d'espace et en préservant l'unité du volume grâce à la soie de Bangkok, tissée à la main (Knoll Int.) qui tapisse les murs et certaines parties du plafond. Ci-contre, en haut, le pilier gainé de tissu autour duquel s'organise les différents « coins » de l'appartement a été aménagé de manière à incorporer la télévision et le bar.
La photo ci-dessous montre, à droite, devant un store amovible qui permet d'isoler ou de réunir le coin repos et le living-room proprement dit, un meuble de rangement en noyer façon ébène et lamifié blanc mat (Knoll Int.) où sont posés un électrophone (Braun) et un luminaire « Oeuf » (Domus, diffusé par Rosenthal Delvaux). Devant la fenêtre, table et chaises de Saarinen (Knoll Int.). A gauche, un siège-guéridon pour le téléphone dessiné par D. Arnaud, dont l'armature est en bois laqué blanc et le coussin en agneau noir.
Au fond, luminaire tube « Islo ».

Page ci-contre en bas, la paroi de gauche est faite de placards dont les panneaux extérieurs sont plaqués d'aluminium mat et dont l'intérieur est en noyer teinté ébène.

Photographies Pierre Berdoy



Dans le coin repos, à gauche, un divan transformable en grand lit, avec table de chevet en bois laqué blanc incorporée. Luminaire « Islo ». Au fond, la paroi de placards dont nous reproduisons un détail ci-contre, au bas de la page. Au premier plan, un jeu d'échecs en acier tourné de Pollosson.



Page ci-contre: le coin repos vu de la partie salle à manger. Derrière le meuble de rangement, à droite, le pilier est plaqué d'aluminium. Sur la table de Saarinen, au premier plan, deux pots de porcelaine blanche (Rosenthal Delvaux).

2

Sièges d'aujourd'hui

Photos Marc Lavrillier

1. Fauteuil «Wassily » créé par Marcel Breuer. L'armature est en métal chromé et la garniture en cuir naturel. (Fabriqué par Gavina, distribué par T. V.).

2. Créé par Pierre Paulin, ce fauteuil comporte une carcasse en contre-plaqué moulé recouverte de mousse de latex. La garniture est en tissu (Artifort).

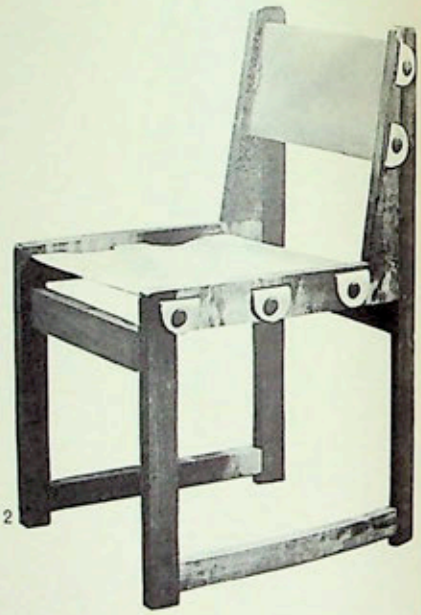
3. Ce siège qui est la copie d'une chaise américaine ancienne, se fait an acajou, en bois noir ou en bois peint (Péquignot).

4. Chaise dessinée par Gio Ponti. L'armature est laquée noire ou teintée bois. Siège paillé « India » (Mobilier International).

3

4

1



2

3

4

1. Chaise en palissandre de Rio massif. Coussin garni de cuir ou de skai. Production de Seffle (Maison Suédoise).

2. Chaise espagnole en bois. Siège et dossier de cuir naturel à fixations apparentes (Jordi Villanova).

3. Fauteuil « Giro » en palissandre et cuir, dessiné par A. et P. G. Castiglioni. (Fabriqué par Gavina, distribué par T.V.).

4. Le piètement de ce siège, dessiné par Pierre Paulin, est en tube métallique carré, plaqué ou chromé. Garniture de mousse de latex sur sangles (Thonet).

5. Fauteuil « Sorren » en palissandre massif et cuir noir. Rembourrage de plumes. (Formes Nouvelles).

6. Conçu par Willy Beck, ce fauteuil se signale par l'élégante ébénisterie de l'armature garnie de cuir naturel (Boutique Danoise).

7. Fauteuil américain dit « de metteur en scène ». Siège et dossier de cuir noir sur une armature en bois teinté noyer (Carl, Importé des U.S.A.).

5

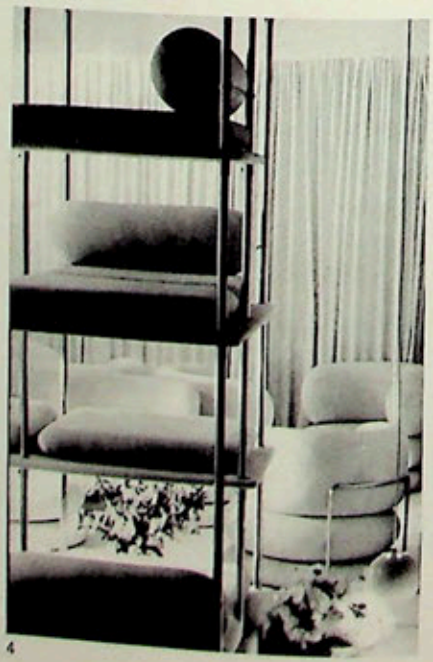
6

7

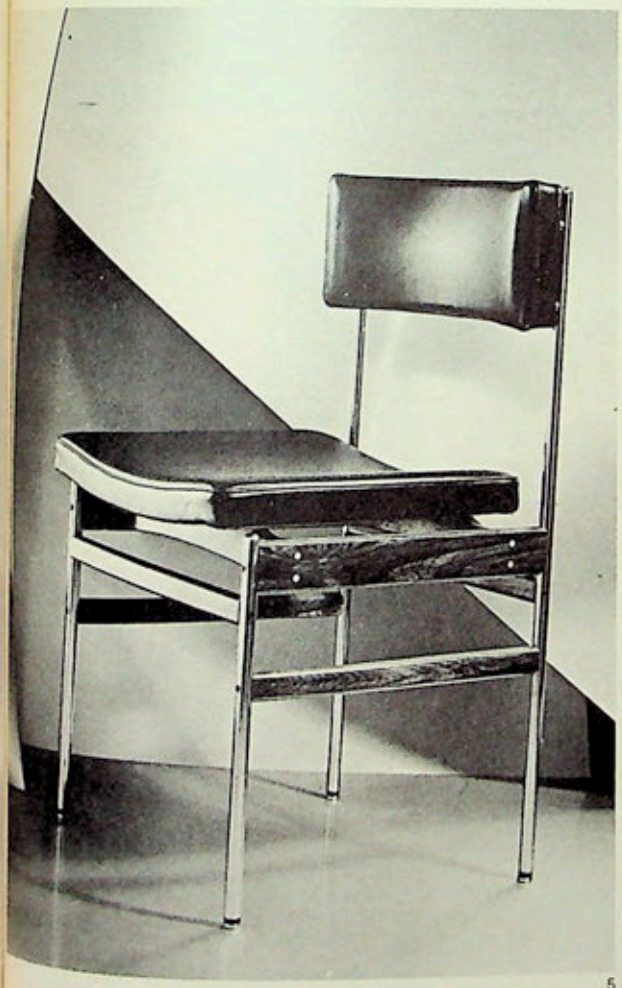
1

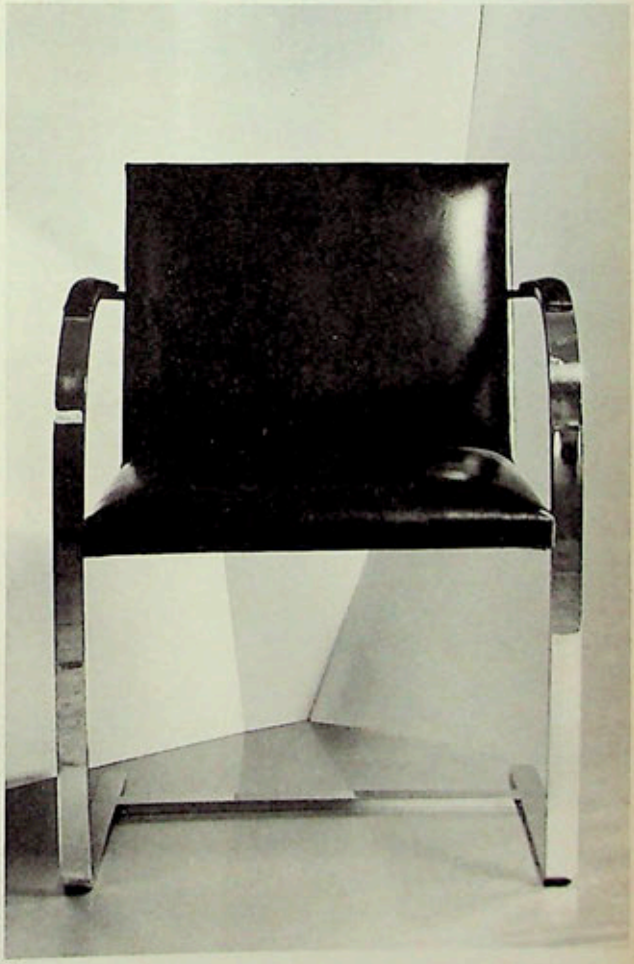
2

3



4

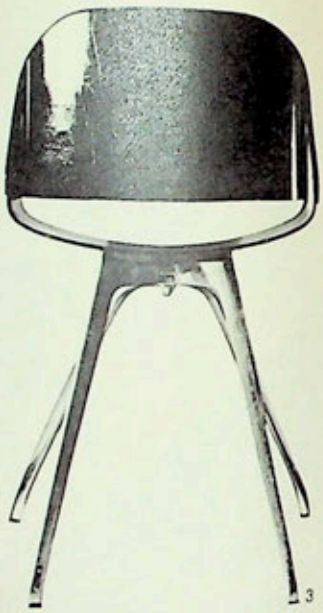




5 6

1. A gauche, chaise « empilable » en métal chromé et skai noir (importation italienne Sedia, distribuée par Steiner). A droite, chaise à piètement chromé garni de mousse de latex recouverte de plastique boutonné. Dessinée par Agnoli (Meubles et Fonctions).
2. Le dessin du piètement en métal chromé de la chaise « Pelican » lui assure une grande stabilité. La garniture de skai, sur mousse de latex, se fait en différents coloris (Charron).
3. C'est en 1925 que Marcel Breuer a dessiné la chaise « Cesca », dont l'armature de métal chromé supporte un dossier et un siège cannè (Fabriqué par Gavina, distribué par T. V.).
4. Fauteuil danois, fait de coussins s'emboîtant, en mousse, maintenus par des tiges métalliques, créé par Verner Panton (édité par Airborne).
5. Sur piètement de métal chromé, des coussins en mousse de latex recouvert de plastique, piqûre sellier (Meubles et Fonctions).
6. Fauteuil de Mies Van der Rohe, à piètement d'acier chromé. La garniture en mousse de latex repose sur un châssis de bois (Knoll International).

1



3

2

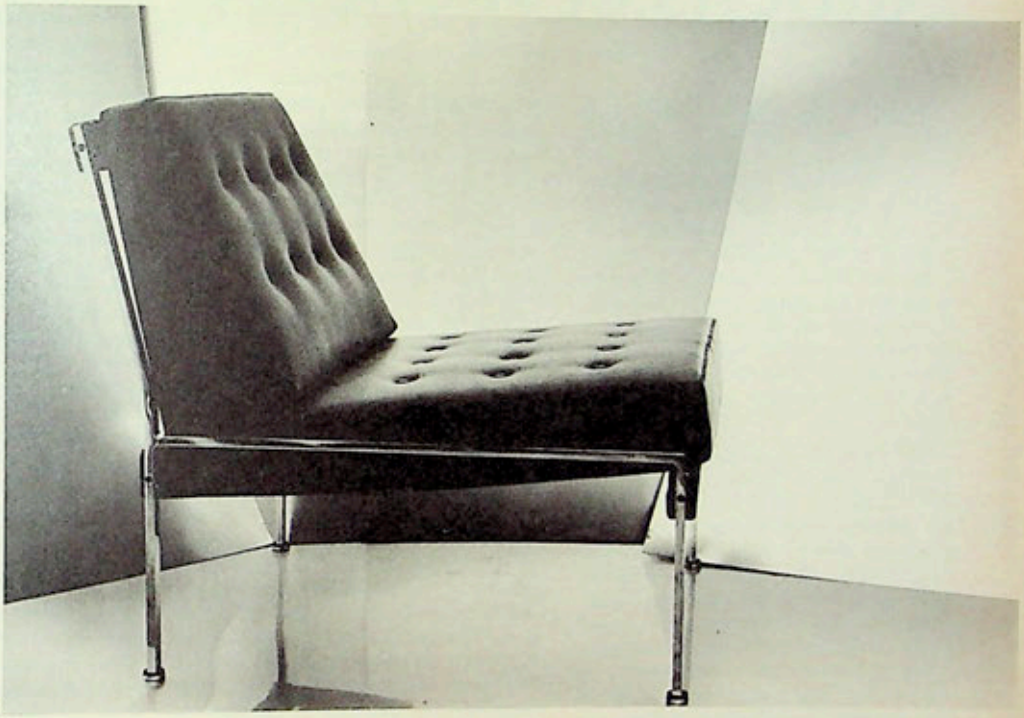
1. Chaise américaine en aluminium poli, garnie de simili-cuir « Naugahyde », créée par Charles Eames (Edité par Herman Miller « Groupe Aluminium ». Mobilier International).

2. Fauteuil de Pierre Paulin en contre-plaqué moulé recouvert de mousse de latex. Garniture de cuir (Artifort).

3. Chaise démontable dessinée par Hervé Taillon. Elle est en bois moulé laqué noir sur pied d'aluminium. (La Porte Ouverte).

4. Chaufleuse à piètement chromé. La garniture est en mousse de latex montée sur traverses de bois et recouverte de plastique vinyl (D.M.U.).

5. Fauteuil en palissandre de Rio massif et cuir noir. Il existe également un canapé de même type à trois ou quatre places. Production Olof Person (Maison Suédoise).



4

5

Rubens et Richelieu

Suite de la page 10

L'exception, c'est le tableau que l'on a dû écarter au dernier moment, *Le Départ de Paris*. Arrêtons-nous un instant à cette composition dont le musée de Munich possède l'esquisse, belle composition où l'on voit la Reine, repoussée par le démon de la Fureur, tandis que l'Astuce, tenant un renard, conseille le départ en regardant le carrosse dans lequel la Reine va prendre place. Une servante de la Reine agenouillée, lui baise la main. Dans l'air, les démons de la Haine et de la Calomnie, véritables gargouilles gothiques.

Il est difficile de comprendre, je viens de l'indiquer, en premier lieu le choix de ce sujet, et plus difficile encore de comprendre qu'on ne semble pas avoir remarqué ses inconvénients jusqu'au dernier moment. Comment donc expliquer cette gaffe? Pour répondre à cette question, il est utile de comparer la composition de Rubens avec le traitement du même événement dans les *Mémoires* de Richelieu. Il s'agit d'une des parties les plus accomplies de l'œuvre, rédigée soigneusement par Harlay de Sancy, le secrétaire-éditeur du Cardinal, et mis au point par ce dernier. Ici, la Reine apparaît — tout à fait comme dans l'esquisse de Rubens — comme un personnage innocent et héroïque. Ce qui l'a amenée à fuir, nous dit Richelieu, c'est la peur, selon certains, que lui inspirait l'assassinat d'un de ses fidèles; selon d'autres, l'astuce, et selon d'autres encore sa force morale. Vous remarquez que les motifs donnés par Richelieu sont presque identiques à ceux que représente Rubens dans ces allégories magnifiques. Ici, les convictions de la Reine et de Rubens coïncident avec celles de Richelieu. La Reine souhaitait se voir représentée comme la victime innocente de ses ennemis. Le Cardinal, nous l'avons vu, avait tout intérêt à imposer la même interprétation au public français.

C'est sans doute ce fait qui explique l'adoption du sujet. Mais à l'époque où il rédigeait ses *Mémoires*, le Cardinal était le maître incontesté de la politique française, politique à laquelle il avait rallié le Roi ainsi que la grande majorité des Français. Par contre, à l'époque où Rubens réalisait la Galerie Médicis, la position de Richelieu était beaucoup plus précaire. Il est très possible que l'élimination du tableau en question ait été due à l'intervention directe de Louis XIII qui, nous le savons par Rubens, avait visité la Galerie et qui, toujours selon Rubens, avait exprimé sa satisfaction générale. Quoiqu'il en soit, Rubens remplaça *Le Départ de Paris* par une toile entièrement peinte de sa main et en quelques jours seulement. Ce tableau que le maître appela *Le Bonheur de la Régence et l'essor du Royaume* est un des plus beaux de la série. Rubens explique que ce tableau ne heurte pas la raison d'Etat; remarquant que les chuchotements et murmures suscités par les cinq tableaux en question ont fort embarrassé Richelieu, le maître constate que l'on aurait pu éviter tout cet ennui en lui confiant non pas seulement l'exécution mais aussi le choix de ces sujets. Notons que Rubens a su remplacer l'apologie d'un moment honteux de la Régence qui fut la fuite de Paris par une composition où cette même Régence ne se présente que sous l'aspect de la prospérité, du bonheur et de la paix. Cela paraît une de ces ironies à la fois innocentes et splendides dont seul le génie est capable.

Selon le programme original, *Le Départ de Paris* devait être suivi par *La Fuite de Blois*. Mais on trouve à cette place *Le Transfert de la Régence*, tableau assez banal, inspiré d'ailleurs par une médaille, mais qui du point de vue politique avait un effet heureux sur le reste de la série (voir p. 5). Il fait croire à la fin paisible de la Régence, en accord avec le jeune Roi. Cette interprétation, nous nous en souvenons, n'a rien à voir avec les événements orageux de 1617. Evitant ainsi la nécessité de plaider l'innocence de la Reine, elle ne permet à personne de soupçonner qu'elle était coupable. Cette innocence, cette bonne volonté envers le Roi est pleinement démontrée par le geste avec lequel Marie dépose le pouvoir entre les mains de Louis XIII. Et grâce à cette interprétation le tableau suivant, *La Fuite de Blois* (voir pp. 6 et 7) est également dépourvu de tout fiel. A l'origine, la Reine avait désiré étaler le récit de ses malheurs sur tous les tableaux de ce groupe de cinq qui conclut la série. *La Fuite de Blois* est le seul sujet qui ait subsisté. Cette composition ne contient la moindre allusion ni à la rébellion, ni aux circonstances aventureuses et pénibles dans lesquelles Marie, à quarante-cinq ans passés, s'était échappée du château de Blois par une échelle et en pleine nuit. Elle apparaît passive plutôt qu'agissante, pleine de dignité, la victime et pas du tout le chef de la rébellion.

Et nous voici arrivés devant le tableau le plus énigmatique et en même temps le plus passionnant de toute la série: tableau extraordinaire où nous voyons des personnages historiques engagés dans une action commune avec des êtres mythologiques ou allégoriques, tandis qu'*un* personnage appartient aux deux mondes à la fois: la figure de Louis XIII qui apparaît sous les traits de Mercure, messager de la paix. La signification de ce tableau ne fait aucun doute; c'est la réconciliation offerte par le Roi à sa mère, ou selon la description officielle de la galerie par un jeune humaniste français, Morisot: « Mercure offre le rameau d'Olive à la Reine, qui, par ce signe, est invitée à retourner à la Cour » (voir page 8).

Que notre tableau se réfère au traité d'Angoulême (1619), Rubens l'a indiqué clairement pour ses contemporains en plaçant au centre de la composition, plaidant la cause de la paix auprès de la Reine, un Cardinal connu pour le rôle qu'il avait joué dans les événements d'alors. Ce prélat est, sans aucun doute et selon toutes les descriptions, le Cardinal de La Rochefoucauld, émissaire du Roi à Angoulême. Le rôle du deuxième Cardinal est plus ambigu. Posant sa main sur le bras de la Reine, il semble la persuader de refuser l'offre de la paix plutôt que de l'accepter. Mais ce geste est un véritable chef-d'œuvre de dissimulation et d'équivoque.

Qui est ce Cardinal? Morisot, dans la première édition de sa description de la Galerie, l'appelle La Valette. Ce prélat était effectivement à Angoulême en 1619. Cependant, il aurait été peu délicat de l'introduire dans ce tableau, étant donné qu'il était le fils du Duc d'Epernon, chef de la rébellion. Il n'a d'ailleurs joué aucun rôle dans les négociations. Ce fait est attesté par Rubens lui-même auquel un ami avait envoyé le petit livre. Le maître en fut fort peu enthousiasmé. Il ne remercia guère son ami pour ce cadeau, mais se plaignit en revanche que la description contînt un grand nombre d'erreurs. En vérité la mauvaise humeur du peintre n'était pas causée par ces erreurs, mais par le fait que le jeune érudit avait omis toute mention de Rubens comme auteur de la galerie. L'agacement du peintre fut rapidement communiqué à Morisot. On en devine aisément la suite: une lettre pleine de louanges et d'excuses est expédiée au grand peintre dont l'humeur est aussitôt adoucie. En janvier 1628, Rubens compose une lettre, déclarant que le livre

de Morisot est un véritable chef-d'œuvre et promettant les mises au point qui lui avaient été demandées. En septembre Rubens reçoit l'œuvre corrigée et « illustrée » par un éloge du peintre ainsi que par le vœu de l'auteur que son texte modeste puisse être digne de tels chefs-d'œuvre.

Or nous possédons cette deuxième édition. Elle contient une correction fort intéressante qui semble avoir échappé à tous les auteurs qui ont décrit la Galerie Médicis. Le nom de La Valette a disparu et, à sa place, le Cardinal qui se tient au côté de la Reine a reçu son vrai nom. Il s'appelle Richelieu.

En effet la présence de Richelieu dans ce tableau est indispensable et explique en même temps la présence du tableau dans la galerie. J'ai déjà souligné que le choix de ce sujet semble peu délicat. L'Accord d'Angoulême n'établissait pas une véritable réconciliation entre Louis XIII et la Reine Mère. Les hostilités recommencèrent à brève échéance. Ni la mère ni son fils ne pouvaient désirer perpétuer le souvenir des péripéties pénibles qui avaient précédé leur réconciliation finale. En revanche, Richelieu avait tout intérêt à rappeler cet épisode où il avait joué un rôle capital et qui marquait le moment décisif de sa carrière.

Quel était son rôle? Eh bien, il était tout aussi équivoque, tout aussi sinistre mais tout aussi important que dans le chef-d'œuvre de Rubens.

Le sort de Richelieu dépendait de la réconciliation entre le Roi et sa mère — à condition qu'il fût le médiateur et puisse à ce titre faire le pont entre les deux partis hostiles. C'est précisément pour cette raison que pendant les négociations d'Angoulême, Richelieu ne désirait pas encore la réconciliation. Tel est le sens de son geste dans le tableau de Rubens; nous en avons la confirmation dans un exposé sur la situation politique et militaire qu'il fit présenter à la Reine. Dans ce document il cherche à la fois à intimider cette femme égarée en lui dépeignant les dangers de la guerre civile, soulignant l'extrême faiblesse de sa position militaire, et à la convaincre de la nécessité de soutenir sa juste cause sur le champ de bataille.

Il avait mis la Reine dans une position telle qu'elle était obligée de livrer bataille bien que certaine de perdre. Ecoutons le Duc de Rohan qui retrouve ici les accents de Tacite: « L'Evêque de Luçon, qui ne pouvait permettre que la Reine Mère passast où étaient ses plus grandes forces, de peur qu'elle sortist de sa tutelle, la fit résoudre à une défense tremblante dans une ville qui ne vaut rien (...) afin de la forcer à un accommodement honteux, par le moyen duquel il put faire sa paix, de façon que dès lors il eut des communications secrètes avec le parti du Roy. »

Il semble impossible de réfuter cette accusation. Vittorio Siri, ce prêtre italien devenu historien, auquel Richelieu lui-même donna permission d'utiliser les archives de son ministère, dit pour l'essentiel la même chose. « Richelieu, dit-il, fut la cause réelle de la destruction de ce parti puissant ainsi que de la perdition de la Reine sa maîtresse. » L'événement auquel se réfère cette remarque, c'est la défaite de la Reine près des *Ponts-de-Cé* (voir page 2), qui forçait la Reine à accepter la paix et la *réconciliation* finale (voir page 10) dont traitent les deux derniers tableaux de la Galerie. Mais ces événements avaient été préparés par les négociations d'Angoulême, plus exactement par cette hésitation de la Reine dont Richelieu était responsable. Nous comprenons ici la vraie raison pour laquelle Rubens l'a représenté en Cardinal. Bien que Richelieu n'ait reçu la pourpre cardinalice qu'en 1622, cette dignité était précisément la récompense du rôle qu'il avait joué dans les événements mentionnés. Louis XIII l'avait sollicitée et obtenue de Rome à la demande de Marie de Médicis.

Regardons encore une fois cette toile extraordinaire! Comme dans tout le cycle, Marie de Médicis est dépeinte comme Reine qui « règne mais ne gouverne pas », dans un rôle tout à fait passif. Et quel contraste entre les mouvements et les gestes un peu exagérés du Roi déguisé en Mercure et de La Rochefoucauld, d'une part, et la subtilité profonde avec laquelle Richelieu d'autre part empêche Marie de Médicis d'accepter une paix offerte dans des circonstances avantageuses pour elle! A propos des événements dont je viens de parler et de son propre rôle, Richelieu a dit plus tard que seule sa défaite avait sauvé la Reine qui, victorieuse, aurait été perdue. Mais une telle clairvoyance et le pouvoir d'agir sur les destins des hommes qui en découle, appartiennent à un dieu plutôt qu'à un être humain. Dans le tableau de Rubens, ce n'est pas Louis XIII déguisé en Mercure, c'est Richelieu qui nous rappelle ces Dieux d'Homère qui sous l'apparence d'un mortel dirigent le sort des hommes dans la guerre de Troie. Parmi tous ces grands personnages, c'est lui seul qui est le maître véritable de leurs fortunes et de l'avenir de la France. Nous avons là le portrait de Richelieu homme d'Etat; je ne connais pas d'autre tableau évoquant à ce point l'esprit même de la politique.

PAUL KLEE

Suite de la page 38

Il est le Prométhée qui a fait don du feu aux hommes. Il leur enseigne l'emploi de la forge pour la fabrication des ustensiles de métal et des outils qui leur serviront à construire de chaudes maisons. L'attitude imposante et grandiose de l'*Esprit du Feu* (fig. 7), exprime bien le caractère sacré qui s'attache à la représentation de ces actes rituels. Il faut aussi certainement ranger dans le même groupe la *Sainte à la fenêtre* (1940) dont le visage à demi couvert par l'ombre est embrasé par le reflet rouge de la lumière du soleil couchant.

Pour l'élément de l'air, il faut se tourner vers les *Génies* volants de 1937 environ, dont la réalité spirituelle a été louée par Jean-Paul Sartre. Mais la mystérieuse peinture intitulée *Apaisement* nous conduit aussi dans ce domaine de l'incommensurable.

L'abstraction, bien entendu, n'est pas absente, mais elle est souvent la condition préalable ,sur ces sommets de l'art, pour que les *Forces lourdes* et *légères* soient transformées en un mouvement créateur, pour que les *Ballets abstraits*, sans têtes aussi, soient animés par leur participation au mouvement universel primitif. L'*Armoire* abstraite surgit des masses parcourues par des oscillations, toute une maison vivante apparaît dans *Ici et là*.

A la *Nature morte à la colombe* de la jeunesse de Klee (fig. 10) répond la *Nature morte à l'ange combattant* de la dernière année. A côté du *Guerrier au regard d'acier* (fig. 8) se dresse le *Mannequin* coloré. Au *Double cri* s'apparente l'*Autre aspect du corps*, qui semble marquer le début d'une vision toute nouvelle. Après cela combien sont consolantes et significatives les dernières lignes de « *Cet astre enseigne l'humilité* », qui sont de véritables lignes de vie. Même la courbe descendante de la *Croisière dans les ténèbres* plonge vers le soleil, et le simple grouillement de *Cloporte enclos* triomphe de tous les obstacles (fig. 5). Déjà après sa visite à Paul Klee en 1937, Picasso s'exclamait: « Pascal - Napoléon! » Ces deux noms suffisaient à expliquer toute la période tardive de l'artiste: une vision du monde qui atteint aux plus hautes sphères, et l'art du stratège dans ses compositions.

Si vous voulez en savoir davantage

Les œuvres analysées dans cet article sont exposées à Bâle, Galerie Beyeler, jusqu'en juillet.

Le Salon de Mai

Suite de la page 46

A. J.: Parfaitement... regardez le Tapiès, le Recalcati, le Dufour, qui sont des tableaux remarquables. On les trouve bien accrochés parce qu'ils sont bons. Mais l'attitude du représentant des peintres américains à Paris ne s'explique pas par une banale question d'accrochage. On les a retirés parce que le Comité les mêlait à la jeune avant-garde parisienne. Mais leurs marchands ne veulent pas que l'on considère Rauschenberg comme l'avant-garde, ils veulent qu'on le considère comme «la» peinture; en somme ils auraient voulu que Rauschenberg soit à la place de Picasso. Pour eux ils sont l'art moderne lui-même. Ils n'acceptent pas qu'on les confonde avec l'avant-garde européenne dont certains marchands new-yorkais voudraient faire passer les représentants comme des suiveurs. C'est pourquoi la place dans un Salon parisien a pour eux beaucoup d'importance.

J. L.: C'est possible, mais alors, dans ce cas, c'est absurde. Franchement, il me paraît beaucoup plus intéressant d'être dans les salles finales du Salon que dans les salles anthologiques du début. Regardez par exemple un tableau comme celui de Tapiès, eh bien, là où il est, il fait son centre. Ils n'ont qu'à faire la même chose. Non, j'avoue que je ne comprends pas leur attitude.

J. A.: Oui, mais il y a une chose qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est que les

Valerio Adami: L'Uovo rotto.

Américains ont le goût inné de la sophistication, ce qui est tout de même une très bonne chose, alors qu'ici on ne l'a pas du tout. Or il faut bien le reconnaître, la présentation des tableaux dans nos expositions n'est tout simplement pas supportable. En l'occurrence je crois qu'ils ont eu tout simplement un mouvement de recul; cela dit, ce départ est sans importance.

Arman: Attila.

Michel Conil-Lacoste: Depuis le début de cette conversation, que j'ai suivie sans intervenir encore, je ne cesse d'être frappé par ceci: que la plupart d'entre vous semblent tenir pour acquises l'existence, l'importance de cette nouvelle figuration née depuis trois ans. Vous en parlez comme d'une chose cohérente et ferme, qui aurait vocation pour se substituer à toutes les recherches que nous avons connues depuis quinze ans, comme si nous assistions indubitablement à l'ouverture d'un nouveau cycle. Or, pour ma part, je vois beaucoup plus une retombée qu'un début. Je vois des tâtonnements individuels, épars, et non pas une nouvelle école.

A. J.: Mais je crois qu'il faut abandonner cette notion d'école; nous aboutissons en ce moment à un éclatement de talents individuels.

J.-F. R.: Moi je serais assez de l'avis de Conil-Lacoste. Je trouve cette figuration pas assez figurante. Puisqu'on choisit la figuration, alors qu'on figure, bon Dieu! Qu'on invente, qu'on fasse preuve d'imagination, de variété, d'esprit de recherche dans le sujet. Il semble aujourd'hui que le seul fait de figurer apparaisse comme tellement audacieux qu'on se dispense de tout autre effort. Autrement dit, c'est une figuration qui n'existe que comme contraste de l'abstraction. Mais puisque ces peintres veulent être figuratifs, alors qu'ils se confrontent non point avec 40 ans d'abstraction mais avec quatre mille ans de figuration. Qu'ils se placent exactement dans la même position qu'un peintre du XIX• siècle qui, lorsqu'il prenait le pinceau, se disait qu'il avait pour rivaux Giotto ou Rembrandt et qu'il lui fallait trouver mieux ou autre chose.

J. L.: J'ai toujours pensé qu'il faudrait faire une grande exposition de la peinture d'histoire du XIX• siècle. Le XIX• siècle, c'est le grand siècle de l'invention figurative. On devrait montrer cela au Grand Palais.

M. C.-L.: Mais il y a un moment que nous n'avons pas encore saisi, c'est le passage de cette abstraction, que nous avons tous défendue, à cette nouvelle vague de figuration dérisoire. Car enfin, il y a toujours eu depuis la guerre de grands figuratifs comme Balthus, Giacometti, sans parler de Picasso, alors pourquoi brusquement le phénomène qui nous occupe apparaît-il comme nouveau?

A. J.: C'est que la figuration est née chez beaucoup de peintres qui normalement avaient d'abord été abstraits, — c'est le cas d'Hélion — et que le nouveau réalisme, né en 1959 à Paris, a précédé les recherches actuelles.

M. C.-L.: Mais nous n'avons pas répondu à une question primordiale: comment, par quelles différentes voies s'est articulé ce passage de la prédominance abstraite à ces nouvelles initiatives figuratives sur lesquelles aujourd'hui est mis l'accent?

A. J.: Il y a sur ce sujet un texte de Michaux qui est très éclairant: il dit que lorsqu'on griffonne au hasard, toujours survient un moment où apparaît un visage. L'apparition du visage est tellement consubstantielle à l'acte de peindre que l'on ne peut procéder à son élimination que par une censure. Je crois vraiment que l'abstraction a été le produit d'une censure volontaire.

M. C.-L.: C'est très intéressant et on peut observer d'ailleurs que la nouvelle figuration est essentiellement liée à la figure: ce sont des visages que l'on a vus apparaître d'abord, par exemple, chez Jorn, Alechinsky. Il y a un côté Ensor dans tout cela. C'est Ensor qui nous a apporté ça.

A. J.: En Europe peut-être; mais il faut signaler en Amérique de Kooning et le Pollock de la fin.

J. A.: Le grand initiateur a été Francis Bacon.

J.-F. R.: Je suis frappé par le fait que nous semblons considérer la nouvelle figuration comme allant de soi, comme acquise. Mais je me permets de faire remarquer que ce salon, à s'en tenir

Berrocal: Torso del Poeta. 1961. Fer.

Munari

Suite de la page 18

posés des salamis, des jambons, des verres à laver dans une bassine de cuivre et un pot de marmelade renversé. Il ne manque plus que l'actrice principale, la ménagère, que nous imaginons les manches retroussées comme un modèle de Ceruti. Nous retrouvons les mêmes éléments dans un tableau de la collection Weber à Milan, qui comporte également un plat de cèpes rosés et qui laisse apparaître une discrète réminiscence de Boselli. Il existe enfin quatre peintures sur des sujets analogues exécutées certainement à la même époque, deux dans la collection Corvi Mora, à Maganza di Piacenza, et deux dans la collection Sferza à Milan (fig. 7) inédits jusqu'à présent, qui portent la signature de Munari ou ses initiales. On y perçoit, avec le goût des aliments savoureux, l'amour des objets humbles et familiers, le sens de la texture et de la couleur des choses, le plat de faïence à fleurs, le pot dont la moutarde a coulé, le verre, le carafon et la coupe transparente avec le biscuit imprégné de liqueur, ou bien les oignons à la peau luisante, un chou, un réchaud, une citrouille, rendus dans leur consistance ou dans leur légèreté, comme sur la peinture également inédite de la collection Rocchi à Florence. Les uns et les autres traduisent d'une façon personnelle une certaine expression de la réalité qui caractérise l'Italie du Nord: une réalité toujours orientée vers la poésie, lorsqu'elle évite à la fois le langage truculent de Boselli ou celui, raffiné mais froid et compassé, d'un Benedetti ou d'un Berentz.

Cette poésie du réel apparaît aussi dans les trompe-l'œil de Munari dont Marrini donne une brillante description: « Il se plaisait aussi à représenter, avec des couleurs vives, des panneaux de sapin, sur lesquels des estampes, des dessins, des lunettes, des petits portraits, des ciseaux ou d'autres outils, semblaient avoir été fixés par des clous ou des épingles. Il les peignait avec une telle vérité, une ressemblance si frappante, qu'on était stupéfait et ravi en les regardant ».

En dehors de deux tableaux, dont on ne sait où ils sont aujourd'hui (ils appartenaient, il y a 30 ans, à la collection Giugni de Florence), — et qui portent la signature de Munari, — il est un tableau spécialement intéressant dans cet ordre d'idées: celui que j'ai identifié au Musée des Pierres Dures à Florence (Fig. 12), qui provient évidemment des collections médicéennes. Parmi les objets décrits par Marrini, — la planche de sapin, les gravures, les dessins, les reliefs attachés avec des clous et des épingles..., figure l'autoportrait en miniature de Munari, qui correspond à celui du Pitti, mais montre le peintre sous un aspect plus jeune, sans perruque ni tricorne: peinture d'un modernisme déconcertant dont l'auteur apparaît véritablement comme un précurseur du « collage »: il attache au tableau une petite gravure, place les objets peints au-delà du cadre, sur des supports profilés de manière à créer avec le coquillage, la palette, le livre, le bas-relief, l'illusion de la réalité. Munari use du même procédé pour deux autres tableaux représentant des objets suspendus à des rubans et, dans une vitrine, des livres qui sont une réminiscence du tableau de Giuseppe Maria Crespi conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bologne.

Tel est donc ce peintre qui méritait à coup sûr d'être redécouvert et qui peut réserver encore des surprises. Six autres tableaux présentés à l'exposition, proches de ses plus belles natures mortes de cuisine, pourraient lui être attribués. Bologna pense toutefois qu'ils sont probablement d'un peintre un peu plus tardif, mais de très grand talent lui aussi. Quant à Munari, sa manière est désormais clairement distincte de celle du monogrammiste G.D.V., confondu jusqu'ici avec lui (à l'exception toutefois de trois œuvres conservées à Naples, que Raffaello Causa avait reconnues pour siennes) et dont de très nombreuses peintures sont aujourd'hui dispersées, en Italie et à l'étranger. La personnalité de cet artiste, telle qu'elle apparaît du moins dans les œuvres que nous connaissons — un peu plus d'une vingtaine (fig. 10) — est bien définie et sans surprise, mais son « état civil » est difficile à établir puisqu'on ne connaît rien de lui, sinon sa signature. Il s'exprime en termes émiliens mais sur une « cadence » napolitaine, rehaussée de forts accents flamands; il aime les intérieurs de cuisine, les cabinets d'alchimistes, il accumule les objets, traités généralement en couleurs sourdes, ou bien il les aligne sur des étagères, dans des intérieurs aux perspectives profondes et mystérieuses, se prolongeant les uns les autres, comme des boîtes à surprises.

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire a publié un ouvrage consacré à Cristoforo Munari e la natura morta emiliana, *Parme 1964.*

à ce qu'on voit, comporte plus d'œuvres abstraites abouties que d'œuvres figuratives abouties.

A. J.: Par exemple?

J.-F. R.: Par exemple les toiles de Vieira da Silva, Zao-Wou-Ki, Bram van Velde, Tapiès, Soulages, qui me paraissent être toutes des œuvres très accomplies, importantes, et ne traduisent aucun essoufflement.

A. J.: Le tableau de Soulages est assez mou. Je n'aime pas son évolution récente. Je préférais sa période des barres.

J.-F. R.: Je ne suis pas de cet avis. Son évolution de ces dernières années me paraît très riche et très forte.

R. V. G.: La sculpture est un art d'évolution plus lente que la peinture, c'est pourquoi nous avons été moins amenés à en parler.

J. L.: Il faut cependant signaler ces deux chefs-d'œuvre que sont l'Etienne Martin et le Stahly, ces deux énormes racines, sculptées dans un style très différent chacune, qui se font face.

J.-F. R.: Et qui ne sont d'ailleurs pas dans la salle de sculpture, laquelle, à première vue, semble être une suite de redites. Que pensez-vous de la sculpture d'Ipoustéguy?

J. L.: Ce n'est pas moi qui dirai du mal d'Ipoustéguy, puisque je l'ai invité à Venise...

A. J.: Je trouve l'Hiquily étonnant de simplicité, d'acuité.

J. A.: Quoi qu'il en soit, je ne trouve pas que ce Salon de Mai soit un des grands Salons de Mai. Je me souviens d'autres qui étaient beaucoup plus stimulants, l'un avec une grande toile de Riopelle, l'autre avec une gigantesque et très belle toile de Mathieu. Cette fois-ci, rien de vraiment exaltant.

A. J.: Nous n'avons pas parlé de Dewasne. Je trouve la toile présentée par Dewasne extrêmement intéressante, car auparavant il procédait par juxtaposition et maintenant il y a des couloirs, des circulations. Dans sa persévérance obstinée, indifférente à toute mode, et par le caractère mécanique et glacial de son expression l'œuvre de Dewasne est un phénomène prodigieux. Je suis sûr que si l'on organisait une grande exposition Dewasne, à Venise par exemple, tout le monde serait médusé, internationalement parlant, et qu'on y découvrirait beaucoup de choses.

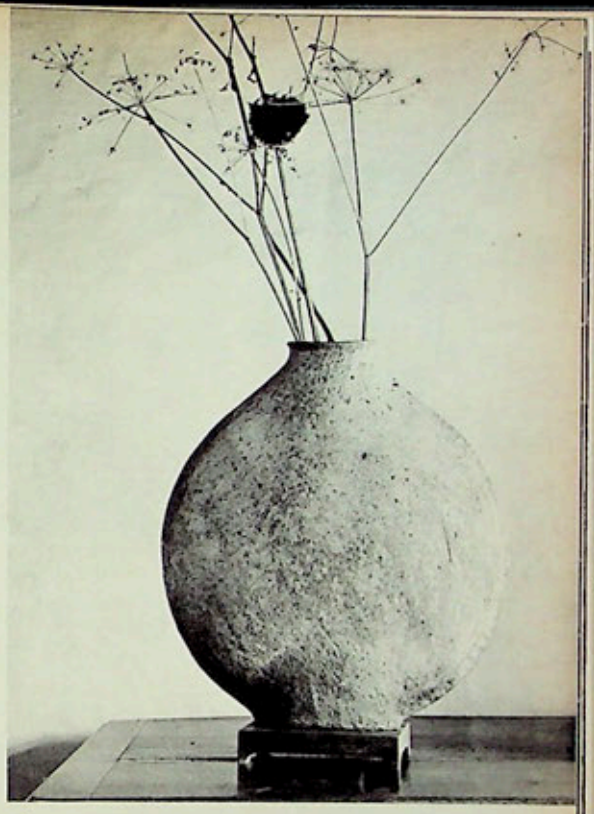
J.-F. R.: Mon Dieu, pourquoi pas?

3 rue séguier paris 6
danton 03-94

L'OEIL

galerie d'art
tableaux anciens
et modernes
objets beaux
rares et curieux

Chaisor - Confortables, très élégantes (métal laqué or, garniture velours noir, vert, rouge, jaune ou Skaï noir), encombrement minimum une fois pliées (2 cm d'épaisseur), s'harmonisent à tous les styles. **CHAISOR** chez tous les bons revendeurs, grands magasins ou aux Ets **Jouk** 14, rue Henri-Martin LE PRÉ SAINT-GERVAIS (Seine) Tél. VIL. 13-65 Fr. **99,50** Supplément pour Skaï



Des tables, des vases, des carrelages en grès de **mohy** du 20 mai au 19 juin à **la porte ouverte** 201, rue saint-honoré paris 1er 10 h. à 19 heures sauf lundi matin

L'ŒIL

aux aguets

Cette table basse — acajou, noir ou laque japonaise — peut s'exécuter également en table bureau à vos dimensions. Tréteaux bois ou acier. Equerres et coins en bronze doré ou canon de fusil. Plateau 1 m x 0,50 m hauteur 42 cm. **Galerie PEQUIGNOT** Montparnasse 23, avenue du Maine Paris XVe — Tél. 548-41-11

Lit vénitien

MEUBLES, SIÈGES, LITS DE STYLE
DÉCORS DE FENÊTRES, BOISERIE

•

HÉLÈNE GUÉRARD

MAISON FONDÉE EN 1860 - (JORY SUCCESSEUR)

29, Faubourg Saint-Antoine, Paris XIe

GALERIE
BENO D'INCELLI
et Cie

43, rue de Miromesnil
Paris 8e - BAL. 10-16

Mai - Juin 1965

Chavignier

dessins - sculptures

En permanence

CAILLIAUD - CHAVIGNIER
CLAVÉ - DUMITRESCO
HELMAN - ISTRATI - OLSON

GALERIE STADLER

51, rue de Seine - Paris VIe - Dan. 91-10

SAURA

Œuvres graphiques

25 mai

GALERIE CHARDIN

36, rue de Seine, Paris - DAN. 99-38

ANDRÉ DERAIN

L'œuvre sculpté

6 MAI — 6 JUIN

Dessins - aquarelles

vive les vacances !

PUBLICITÉ SNCF 27.64

**Pour les enfants,
elles commencent dans le train !
Le train, confortable pour chacun,
sûr pour tous,
et... tellement amusant pour eux !**

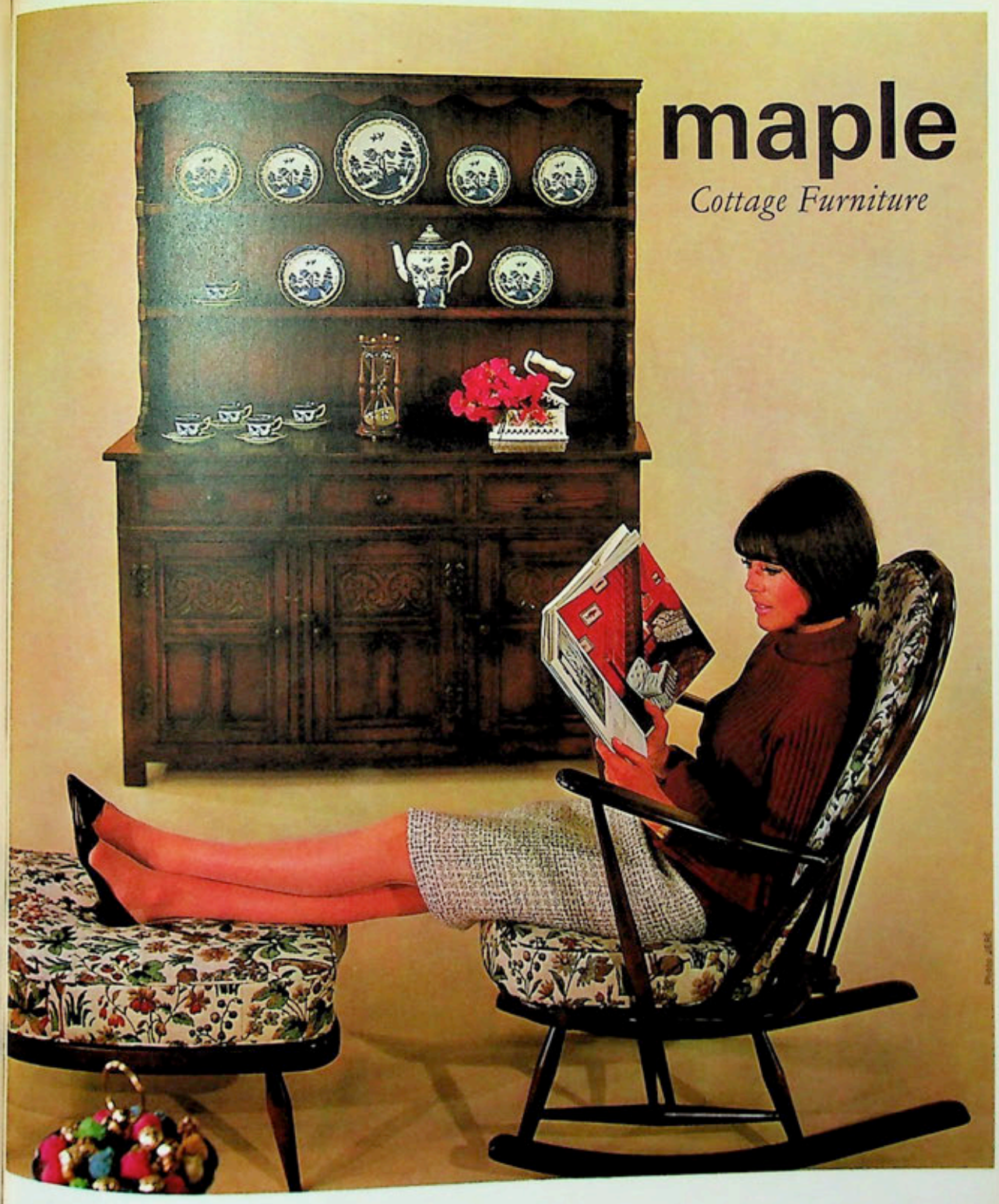
COUCHETTES
DE 1ère & 2ème CLASSE
WAGONS-LITS
BILLETS DE FAMILLE
A PRIX RÉDUITS

Autocars de tourisme
de la S.N.C.F.
Excursions de la demi-journée
ou de la journée.
Circuits de plusieurs jours.
Services dans plus de
100 centres touristiques.

vive le train !

SNCF

R. Marchal



LE SPECIALISTE DU MEUBLE ANGLAIS

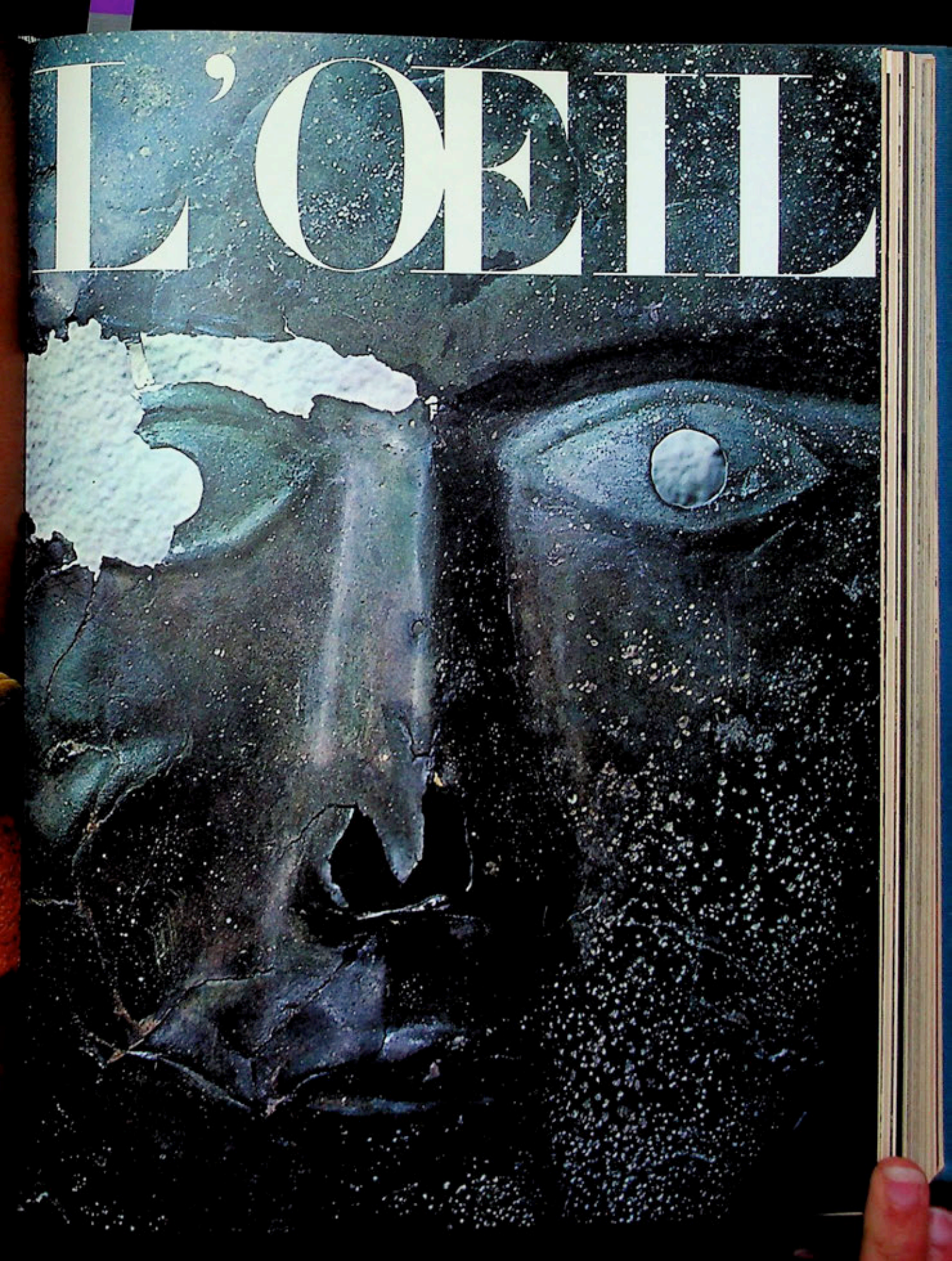
5, rue Boudreau Paris 9e (Opéra) 073-53-32

Catalogue sur demande

LONDRES

BUENOS-AIRES

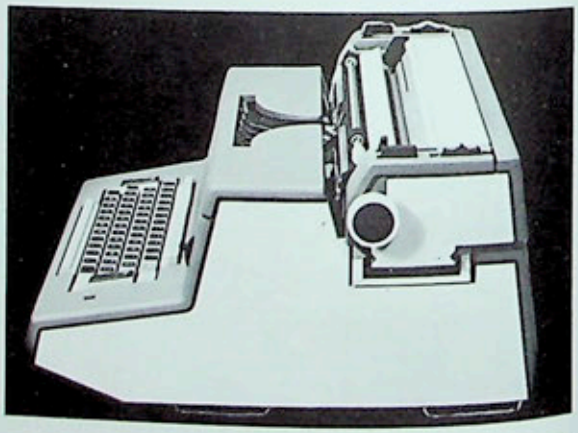
a
sièges
Cassina
France
ou autre tissu. Coussins en duvet, housses amovibles.
FORMES NOUVELLES

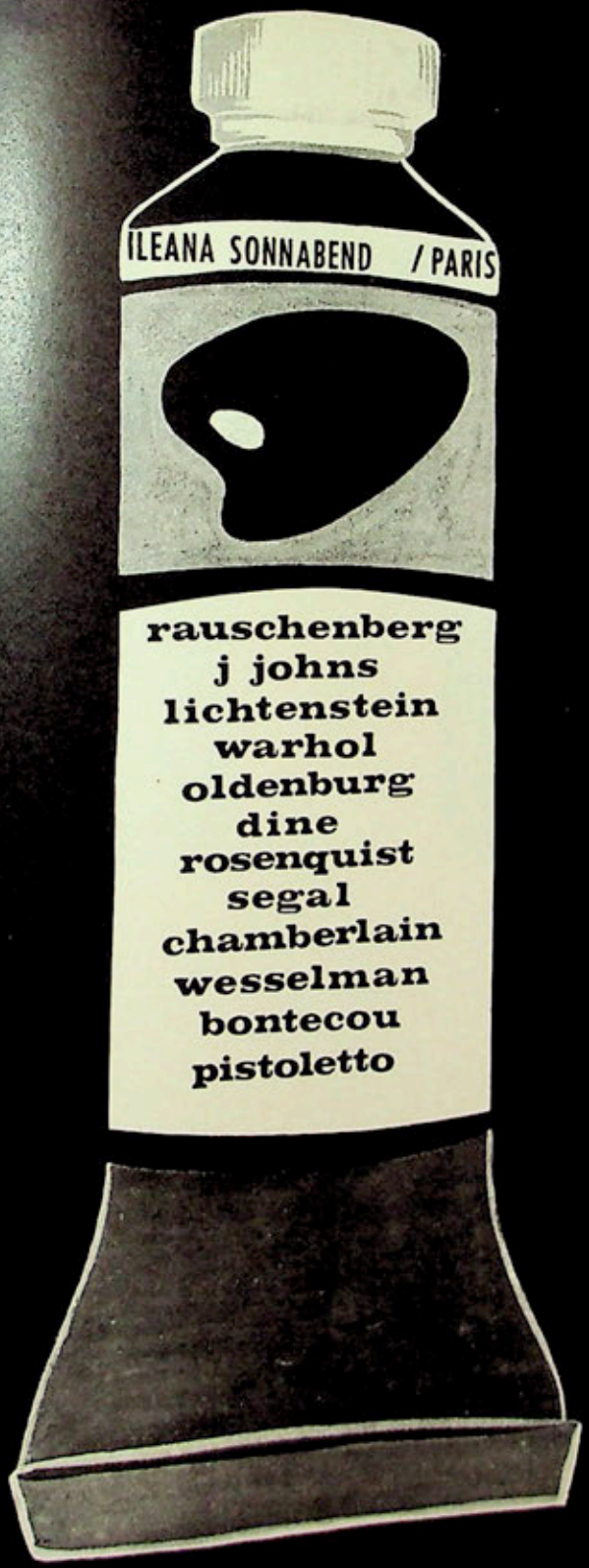

L'ŒIL

OLIVETTI TEKNE 3

La TEKNE 3 Olivetti,
machine à écrire électrique
par excellence, trouve
sa place dans tous les bureaux
qui recherchent une solution efficace et
moderne dans le domaine de l'écriture:
rapidité d'exécution, coût minimum,
mise en valeur de toutes les qualités
de la secrétaire.

Olivetti a engagé dans la réalisation
de la Tekne 3 tout son patrimoine
technologique: des années
de recherches et d'essais,
une expérience industrielle à nulle autre pareille
et une connaissance approfondie
des véritables exigences
du travail de bureau.




ILEANA SONNABEND / PARIS
rauschenberg
j johns
lichtenstein
warhol
oldenburg
dine
rosenquist
segal
chamberlain
wesselman
bontecou
pistoletto

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Bibliothèque Nationale: page 2
Giraudon: pages 5 et 32
Anderson-Giraudon: page 33
Arsicaud: page 6
Osterreischische Galerie: page 9
Fr. Masson: pages 10, 16, 17, 20, 21 et 22
Reinhard Friedrich: pages 11 et 15
J. J. Strauch: pages 24 et 27
Ad. Petersen et Eclair-Mondial: page 25
Olivier Baker-Sidney Janis Gallery: page 28
Shunk-Kender: page 28
Marc Lavrillier: pages 38 à 45
A.C. Cooper: page 33

Photographies en couleurs:
Arsicaud: page 7
Ernest Räss: page 8
Marc Lavrilliier: page de couverture, pages 29, 41 et 42

Notre couverture: Masque de bronze.
St-Germain-en-Laye, musée des
Antiquités Nationales

Notre prochain numéro:
Les Antiquités Nationales à St-Germain-en-Laye
Un exemple d'urbanisme au XVII^e^ siècle
La Bibliothèque Nationale de Berlin
Structures nouvelles en architecture
Un chef-d'œuvre de Filarete et son utilisation aujourd'hui

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^,
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32

Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767

Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)

Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)

Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2

Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277
Distribuzione Messaggerie Italiane
Via Carcano, Milano - c/c Postale 3/445

U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud** (avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne

Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

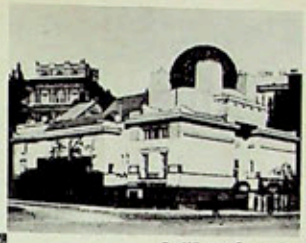
Imprimé en Suisse

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 126
JUIN 1965

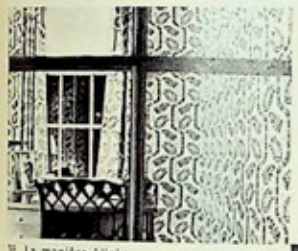
Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

SOMMAIRE



8 Wiener Secession

30 Livres sur l'art



32 La manière Hicks

2 Francesco Providoni

24 Arman

16 Description de Bagatelle

2 Francesco Providoni, par Boris Lossky

8 Wiener Secession, par Klaus Gesche

16 Description de Bagatelle

24 Arman, par Alain Jouffroy

30 Livres sur l'art

L'ŒIL du décorateur

38 Comment un décorateur anglais d'aujourd'hui refait à sa façon une maison d'hier par Rosamond Bernier

STVDIO
DI
PITTVRA E PROSPETTIVA
PRESENTATO
ALLA MAESTÀ CHRISTIANIS
DEL RE
LVIGI XIV.
l'anno 1696.

1

Francesco Providoni

par Boris Lossky

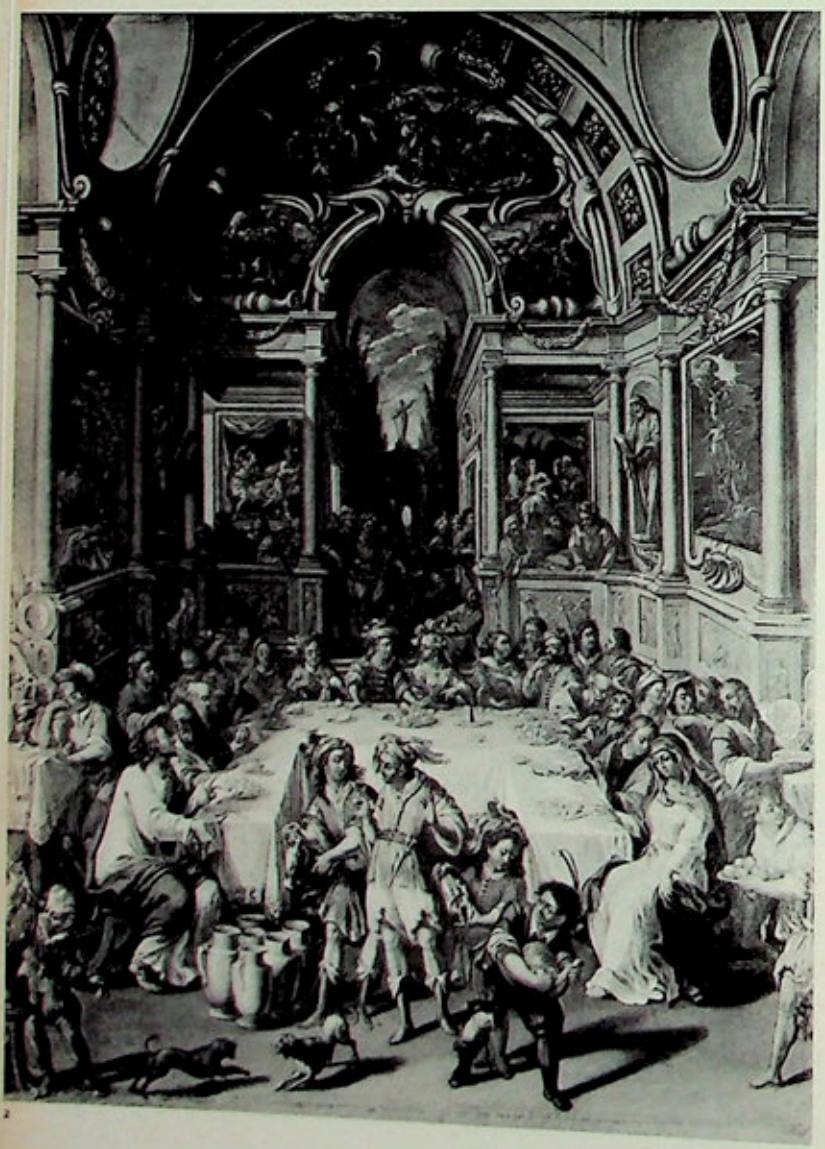
La personnalité de cet artiste encore inconnu dans son pays d'origine a fait l'objet, vers la fin du siècle dernier, de l'attention amusée d'Anatole de Montaiglon et, dernièrement, de nos études plus sympathisantes. Les récentes trouvailles de M. Jacques Vanuxem viennent d'y ajouter des éléments inédits qui seront présentés ici avec l'essentiel de ce qui est connu de la vie et de l'œuvre du peintre.

Le peu que l'on sache de Francesco Providoni est qu'il est né ou, du moins, a formé son talent à Bologne, où il signait en 1651 une eau-forte d'après le Guerchin, et qu'il végéta une partie de sa vie à Assise. Son unique chance fut d'y trouver en la personne de Francesco Nerli, évêque en cette ville de 1685 à 1689, un mécène qui lui commanda le lot de vingt-cinq tableaux religieux dont nous allons parler. En 1696, on ne savait plus si l'artiste était encore vivant ou mort. A cette date Nerli, devenu entre temps « cardinal papable » et désireux de manifester son amitié à la France — (il avait été nonce à Paris de 1670 à 1676) — s'avisa à faire présent de ces peintures à Louis XIV.

Le donateur en fut royalement remercié par une lettre autographe du souverain et gratifié d'une précieuse bague. Quant aux tableaux, leur style bizarre ne manqua pas de faire esclandre à Versailles, ainsi qu'en témoignent les lettres de Colbert de Villacerf, Surintendant des Bâtiments du Roi. C'est lui, sans doute, qui les fit reléguer dans le garde-meuble du château, où Nicolas Bailly les inventoria en 1709 sous le nom de Francesco Trevisani, sans doute en raison d'une lecture défectueuse du nom de Providoni, déjà entièrement oublié à cette date. Toutefois, deux de ces tableaux — précisément ceux que nous présenterons en premier lieu — ont revu le jour aux environs de 1760, date d'un nouvel inventaire du château qui atteste leur présence dans une pièce de la Surintendance. Plus inacceptable encore pour le goût des temps davidiens et révolutionnaires, les tableaux de Providoni ont dû quitter le château lors de l'une des ventes du Directoire, au lieu de s'acheminer vers des musées de province avec les envois du Museum Central sous le Consulat et l'Empire. Cependant, deux d'entre eux ont été acquis et placés au Musée de Tours entre 1804 et 1806 par l'initiative du Général Pommereul, alors préfet d'Indre-et-Loire. Tout dernièrement, enfin, une troisième peinture a été identifiée à l'Université d'Utrecht et une quatrième découverte et acquise par M. Jacques Vanuxem.

Faisant envoi à Louis XIV des tableaux de Providoni, le cardinal Nerli tint à y joindre un volume manuscrit, calligraphié et richement relié, de copieux commen-

1 *Frontispice-dédicace des commentaires de Providoni. (Version originale.)*



1. *Page 3:* L'étude de Peinture et de Perspective présentée par la Religion et la Gloire à Sa Majesté Très Chrétienne. *Dessin allégorique en manière d'eau-forte, ornant la version-duplicata des commentaires du cardinal Nerli. Cabinet des Manuscrits.*

2. *Francesco Providoni:* Les Noces de Cana. *Cuivre. 39 × 47 cm. Institut d'Histoire de l'Art de l'Université d'Utrecht.*

3. *Francesco Providoni:* La Sainte Famille en Egypte. *Toile. 74 × 58 cm. Collection J. Vanuxem, Paris.*

taires pour chacun des vingt-cinq sujets. Mais il ressort de la correspondance que ce livret ne se trouva pas au déballage des colis. Sur la demande expresse de Louis XIV, attentif jusqu'au bout à l'égard du prélat, celui-ci lui envoya un duplicata moins luxueux, qui fut apparemment relié en France et y donna lieu à une traduction à l'usage du roi, également manuscrite et reliée. A ce dernier document, sur lequel nous avons mis la main au Cabinet des Manuscrits, s'ajoutent actuellement les deux premiers livrets, retrouvés également à la Bibliothèque Nationale par M. Vanuxem, et présentant de beaux spécimens de la calligraphie du settecento italien.

Le volume de luxe (qui ne s'est donc pas égaré en route entre Rome et Versailles) comporte une splendide reliure baroque aux armes royales de France, inscrites en écussons italiens, dont la fleur de lis revient sur la feuille de frontispice-dédicace. Le volume duplicata s'orne, en revanche, du dessin allégorique en manière d'eau-forte et que nous reproduisons ici.

Mais abordons les quatre peintures à présent connues, commentaires de Nerli en main, dans l'ordre chronologique de leurs sujets.

Sur la première, où un enfant Jésus lilliputien fait ses premiers pas à la grande joie de la Vierge et de Joseph, le luxe de l'intérieur paraîtrait bien déplacé si le livret ne nous relatait l'histoire apocryphe de l'Egyptien Alsamandar Porlac: ce patricien de la ville de Cuner, impressionné par les vertus de la Sainte Famille, l'aurait fait sortir du taudis où elle descendit en sa ville pour lui faire accepter de vivre pendant sept ans dans un de ses riches logis. « La peinture — dit Nerli — représente l'appartement où demeuroit la Sainte Vierge avec son Cher Enfant et Joseph son Epoux. Le bas relief représente le triomphe avec lequel fust porté par toute la Ville royalle par ordre exprès de Pharaon, le Chaste Joseph, fils de Jacob, lequel fust le simbole de la gloire future de Jesus Christ. On y voit encore deux petits Anges qui aprestent tous les Langes à la Sainte Vierge pour le service de son cher fils. »

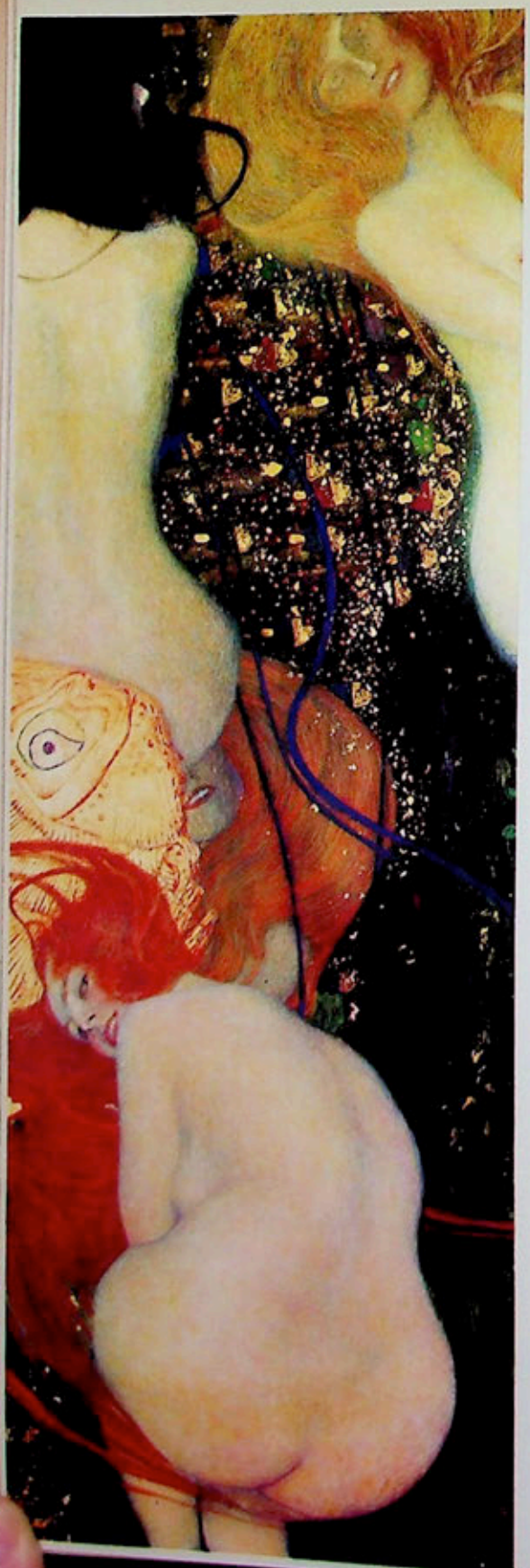
Les petits bas-reliefs doivent se rapporter également à l'histoire biblique de Joseph, évoquée ici opportunément pour faire le trait d'union pacifique judéo-égyptien. Quant au reste du décor monumental, il semblerait avoir pour point de départ les modèles gravés de Jean Lepautre, légèrement corsé d'éléments baroques par l'artiste italien.

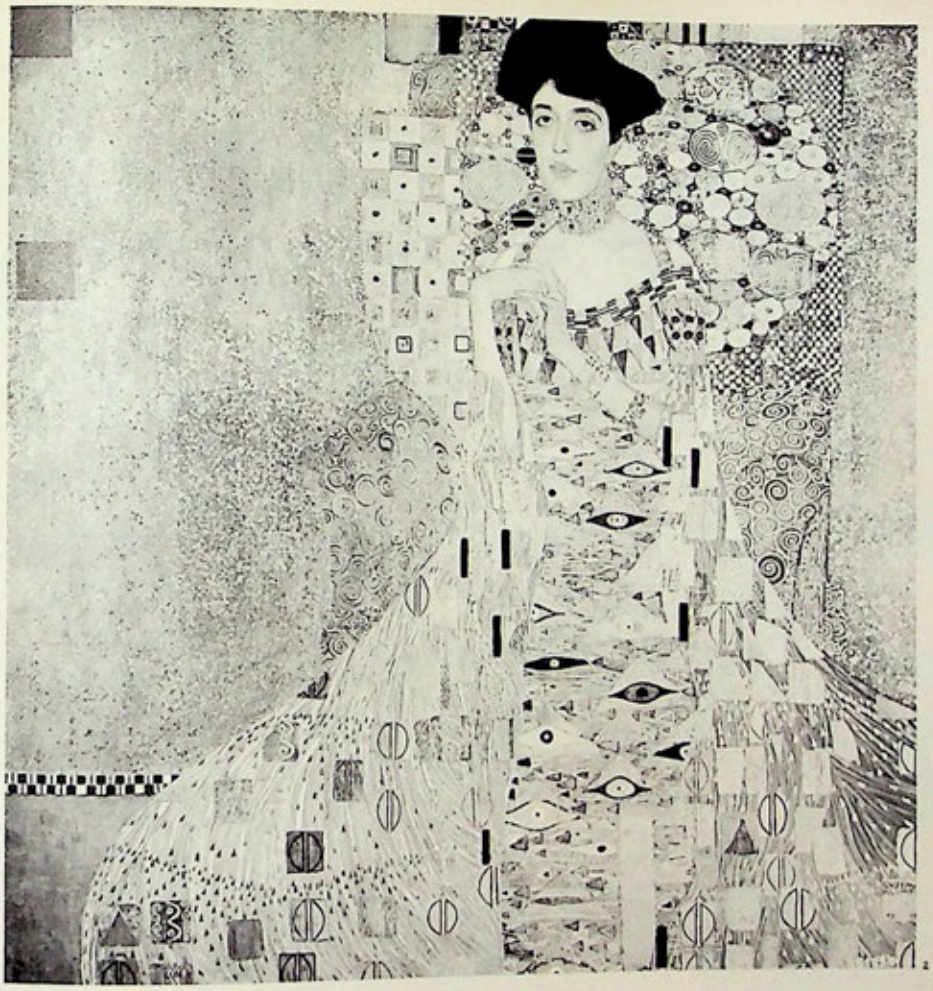
Le décor mural historié du deuxième tableau se rapporte avec moins d'évidence à son sujet — *Les Noces de Cana* — à part

(Suite en page 46)

4. *Francesco Providoni:* Le Martyre de Saint Mathias sous les remparts de Jérusalem. *Toile. 73 × 64 cm. Musée de Tours.*

5. *Francesco Providoni:* Le Martyre de Saint Jude Thaddée au milieu du temple de Diane à Suamir. *Toile. 73 × 64 cm.*





Wiener Secession

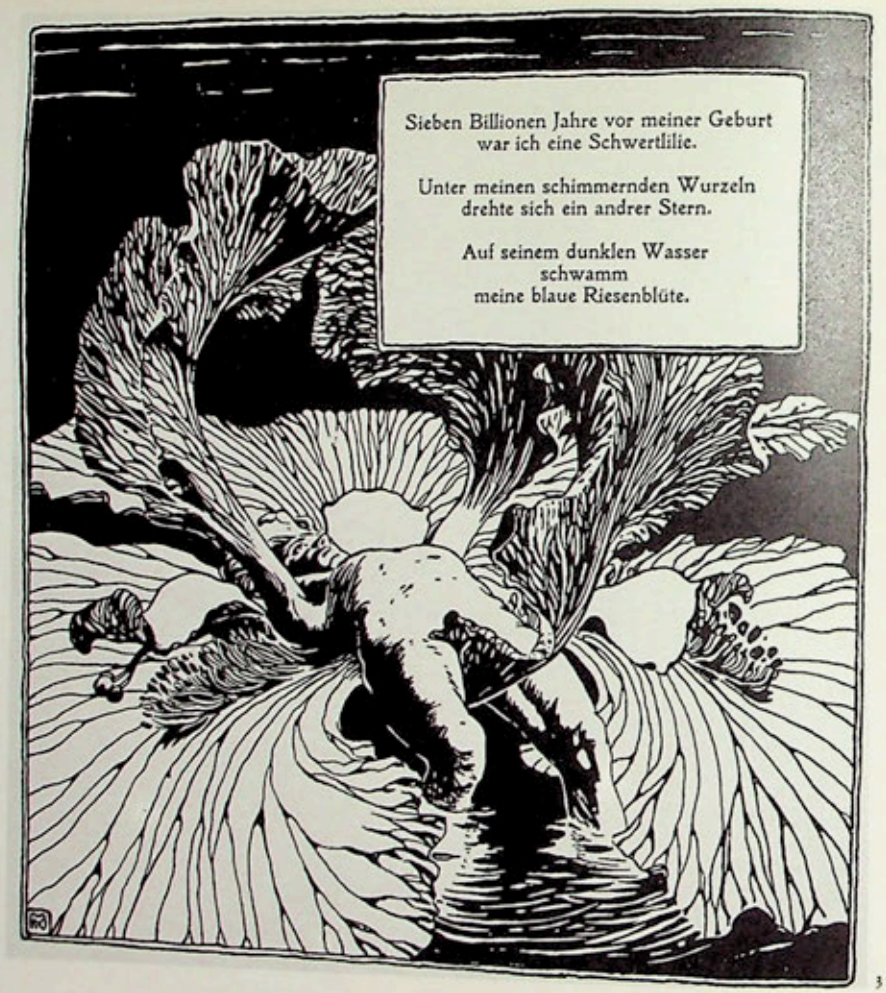
par Klaus Gesche

A Vienne, la vieille ville impériale, la métropole du Danube, qui avait connu plusieurs siècles de rayonnement artistique, « l'Art Nouveau » s'implanta assez tardivement, mais il y prit sous le nom de « Jugendstil » un caractère très original. L'Autriche a toujours ajouté aux grands mouvements de l'art européen une note particulière, un accent inimitable, comme en témoignent les puissantes créations baroques de Fischer von Erlach aussi bien que le maniérisme délirant de Makart, un accent qui s'exprime dans la musique de Mozart, comme dans les pièces de Johann Nepomuk Nestroy. De tout temps, ce pays a eu une intelligence particulière de l'au-delà: Nestroy, dans une de ses pièces, fait paraître la mort en scène, et le sourire dont la pureté et la douceur caractérisent l'art autrichien est toujours un sourire au bord de l'abîme. La joyeuse valse à trois temps est prête à se changer à l'improviste en danse macabre, et Gustav Klimt, un des maîtres du « Jugendstil » viennois, fait chatoyer avec désinvolture, à travers le réseau de ses ornements irisés, ses rêveries de la mort et de la vie.

L'art nouveau prit en un sens, à Vienne, un visage moins révolutionnaire que dans les autres villes européennes; il est davantage le fruit de l'évolution du style inspiré par

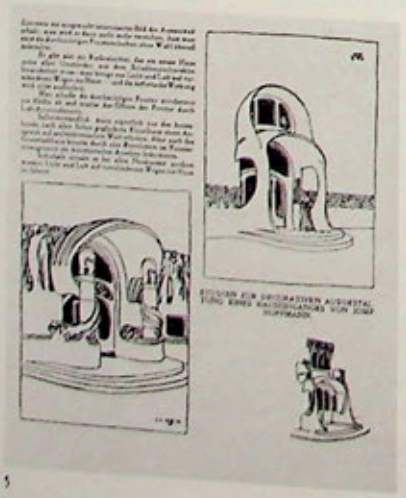
1. Gustav Klimt : « Poissons d'or. » Huile sur toile. 180 × 66 cm. Collection O. Dübi, Soleure.

2. Gustav Klimt : « Portrait de Frau Adele Bloch-Bauer. » Vienne, Osterreichische Galerie. Gustav Klimt fut, en 1897, l'un des fondateurs de la Wiener Secession. C'est également en 1897 qu'il exécuta les célèbres projets de compositions pour l'Université, dont finalement il n'obtint pas la commande. En butte jusqu'à la fin de sa vie à l'hostilité officielle, il n'en connut pas moins un grand succès dans la société viennoise. Il y trouva les modèles de ses étonnants portraits, où la mosaïque précieuse et chatoyante des vêtements forme un contrepoint à l'intensité psychologique des visages.



3

4



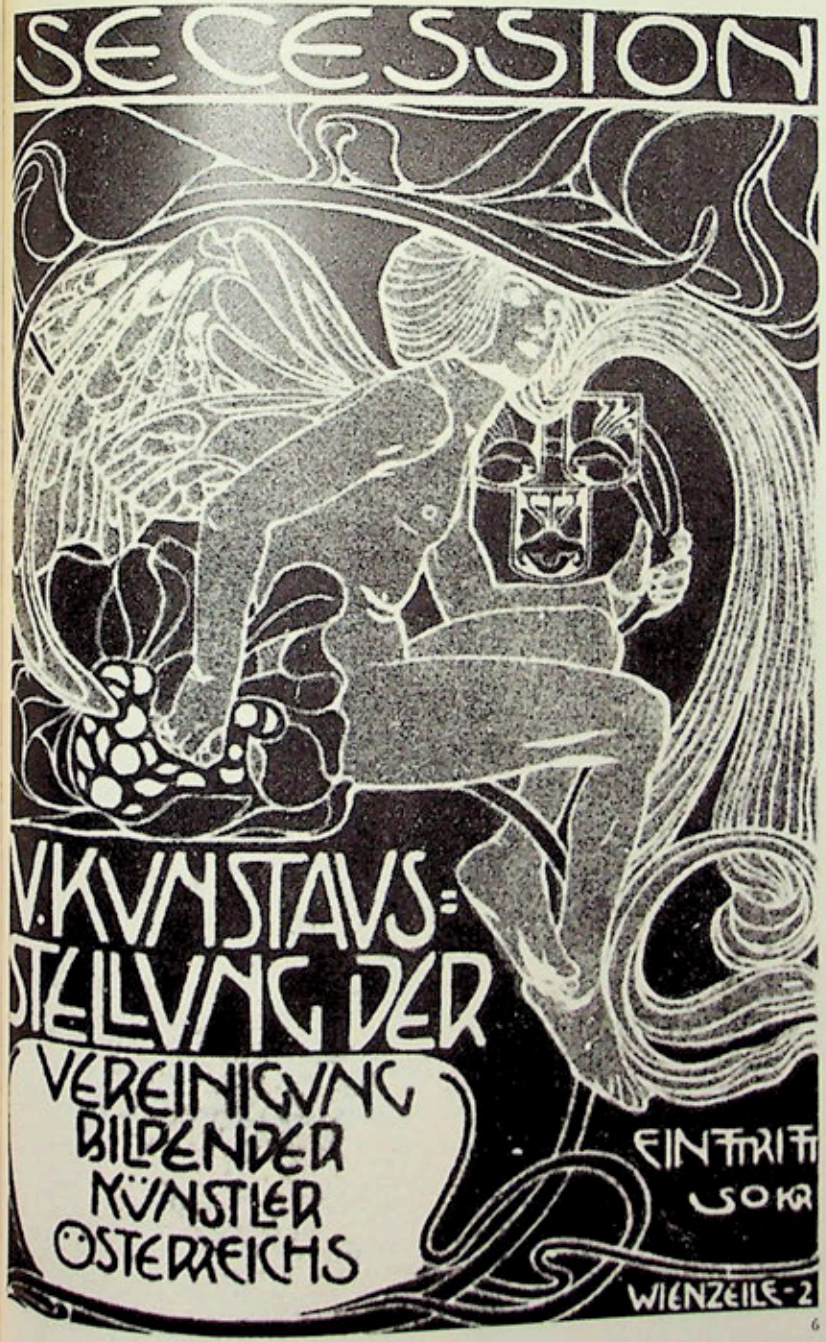
5

3. *Gravure de Koloman Moser, publiée dans « Ver Sacrum », la revue fondée en 1897 par les artistes de la Wiener Secession. Remarquable illustrateur, Moser fut l'un des collaborateurs permanents de la revue qui fit paraître d'autre part des œuvres d'écrivains ou de poètes comme Hermann Bahr, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmanstahl, Peter Altenberg.*

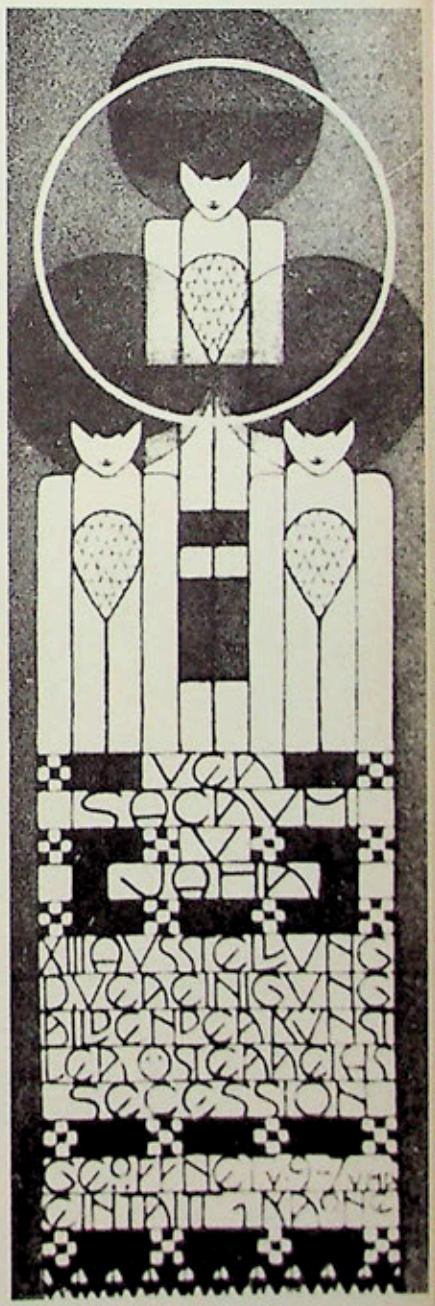
4. *Couverture de Gustav Klimt pour « Ver Sacrum » 1889. La revue cessa de paraître en 1904. L'année suivante, Klimt et quelques autres artistes du mouvement quittaient la Wiener Secession. Ils formèrent alors le « Groupe Klimt » auquel se joignirent notamment Oscar Kokoschka et Egon Schiele.*

5. *Josef Hoffmann : Etudes de décorations pour une porte d'entrée, publiées dans « Ver Sacrum » en 1898.*

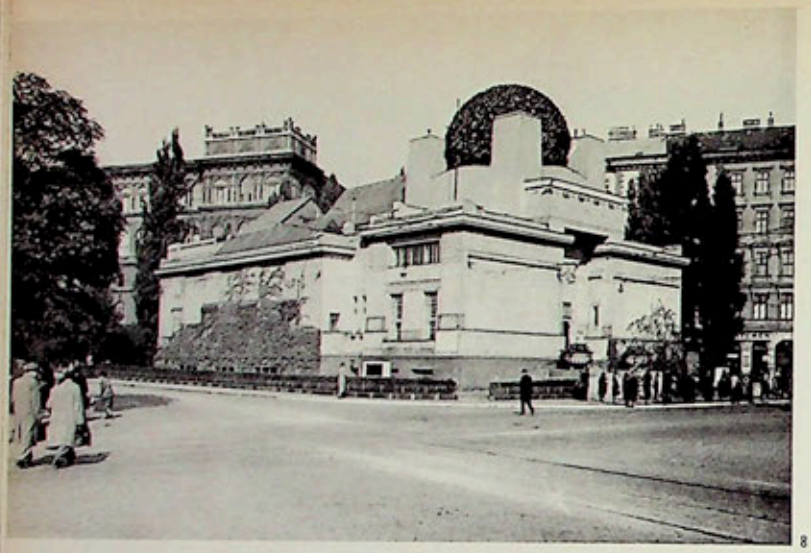
6-7. *Koloman Moser : Affiches pour la 5e et la 13e expositions de la Wiener Secession.*


SECESSION
V.KVNSTAVS=
STELLVNG DER
VEREINIGVNG
BILDENDER
KÜNSTLER
OSTERREICHS
EINTRITT
WIENZEILE-2

6



7



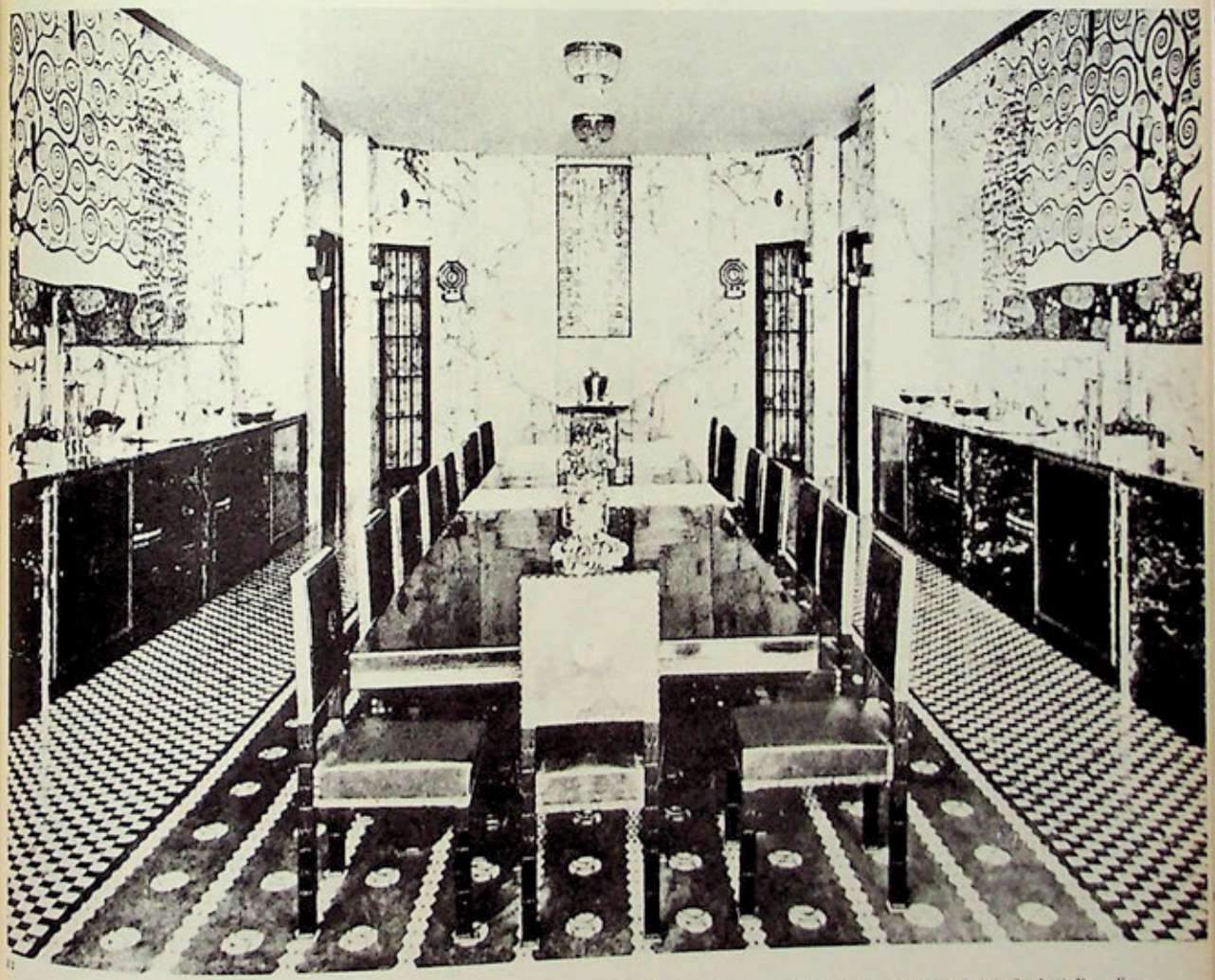
8

9

10

l'histoire qui l'a précédé, comme on peut le voir en examinant les œuvres de jeunesse du peintre Gustave Klimt, où on retrouve l'héritage de Hans Makart et de son école, ou bien encore les constructions d'Otto Wagner, qui emprunta longtemps leur langage à la Renaissance, au Rococo, ou au style Louis XVI, avant de se débarrasser progressivement de tous ces éléments historiques, et de créer une architecture simple, presque cubiste. Mais d'autre part, ce fut à Vienne que se développa la phase ultime de l'Art Nouveau, qui portait déjà en elle les germes de l'art du XX^e siècle. C'est ainsi par exemple, qu'une des tendances de la peinture moderne qu'on retrouvera plus tard chez Matisse et les constructivistes, l'absence complète d'ombres, apparaît déjà très tôt, aux environs de 1900, chez Gustav Klimt. C'est la métamorphose de l'ornement qui révèle à la fois la transformation la plus significative de l'Art Nouveau et sa fin prochaine. Vienne abandonne les longues lignes ondoyantes, le miroitement, qui étaient pour ainsi dire sa mélodie caractéristique et les remplace par des formes isolées, presque géométriques, des sortes de rosaces, souvent alignées les unes à côté des autres en une frise.

La fondation de la « Sécession » viennoise et de son organe littéraire « Ver Sacrum » en 1897, consolida le succès du « Jugendstil » en Autriche. Des artistes éminents, comme les architectes Otto Wagner, Josef Olbrich, Josef Hoffmann, le dessinateur Koloman Moser, le peintre Gustav Klimt, furent parmi les fondateurs du mouvement. Josef Olbrich (1867-1908), un des diciples de Wagner dessina la maison de la « Sécession ». C'est un édifice qui forme un bloc massif, avec des façades presque dépourvues de fenêtres, où les lignes verticales et horizontales sont fortement marquées, et sur lequel un ornement plat au relief peu accentué est distribué avec modération. Le bâtiment va se rétrécissant vers le haut, couronné par un dôme, en forme de trois quarts de sphère et flanqué par quatre tours d'allure martiale, qui a l'aspect d'un laurier taillé et stylisé. L'immeuble, qui fut érigé en 1898-1899, devint le lieu de rencontre des artistes de Vienne et de l'Europe entière. Le nouveau mouvement s'y manifestait avec éclat, chaque année, par plusieurs expositions, auxquelles prenaient part des artistes étrangers aussi bien qu'autrichiens, et qui avaient pour thème central l'idée de l'œuvre d'art totale. Les salles avaient des murs crépis en vert et en rouge foncé, avec des ornements d'or mat, figurant des plantes; Klimt et les architectes que nous avons déjà nommés y inventaient sans cesse de nouvelles décorations somptueuses pour servir de cadre à des expositions temporaires des tableaux, de meubles, d'arts appliqués, qui réunissaient les œuvres, non seulement des membres de la « Sécession » mais aussi d'artistes qui se rattachaient aux tendances conventionnelles. C'est ainsi que Rudolf von Alt, le peintre du Biedermeier viennois, déjà âgé de 80 ans, fut élu président d'honneur de la « Sécession », dont Klimt fut le premier

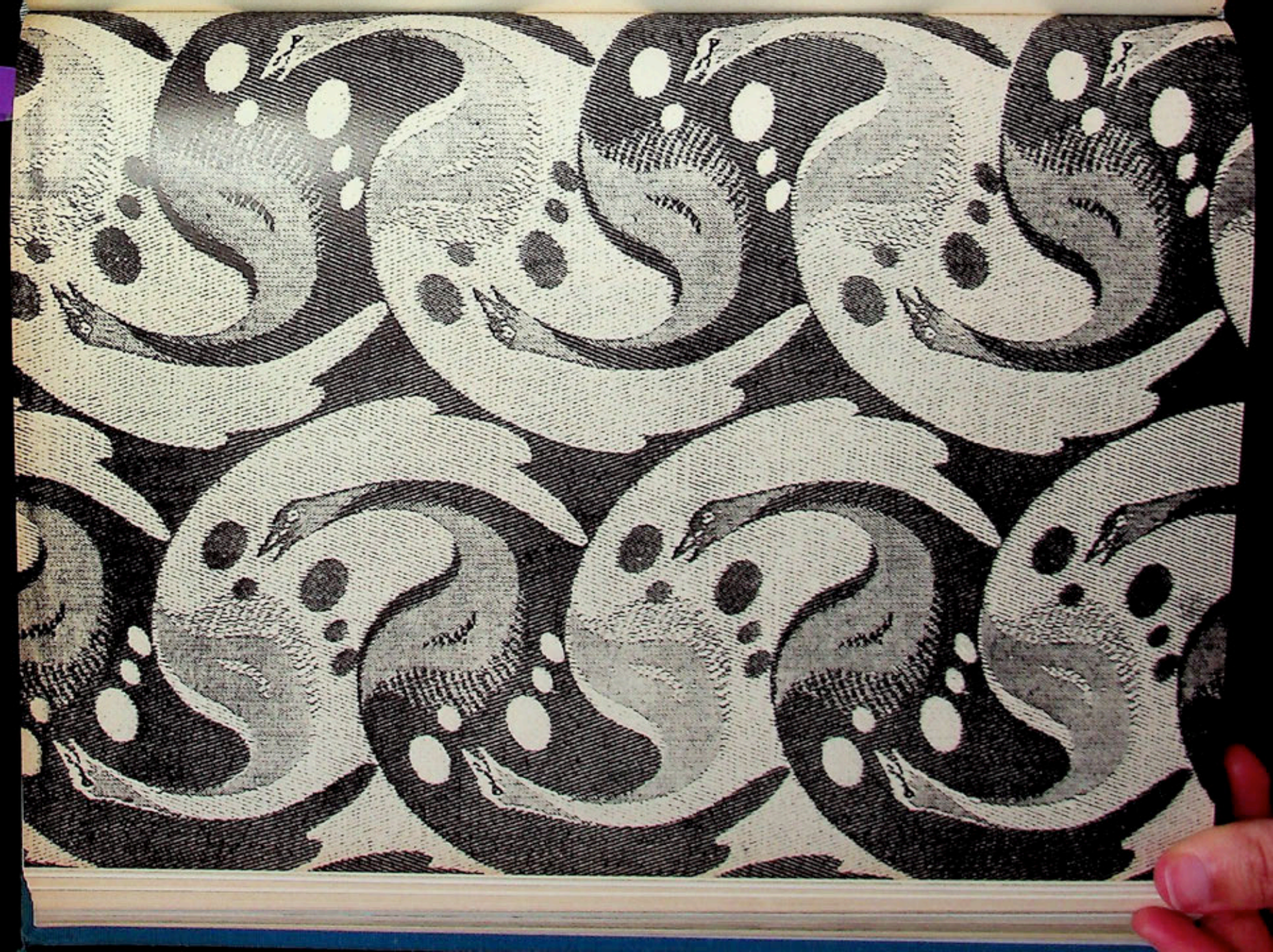


8. Josef Olbrich : Bâtiment de la Wiener Secession à Vienne. 1898-1899.

9. Josef Olbrich : Villa de la Mathildehöhe à Darmstadt. En 1899, le Grand Duc Ernst-Ludwig de Hesse chargea Olbrich d'élever sur une hauteur proche de la ville, un groupe de maisons et d'ateliers destinés à une colonie de jeunes artistes, que l'architecte parvint à achever en un an.

10. Josef Hoffmann : Le Palais Stoclet à Bruxelles. L'édifice constitue une œuvre d'art « totale », dont chaque élément est conçu par rapport à l'ensemble, qu'il s'agisse du jardin, avec ses piliers, son grand bassin, ses arbres taillés, ou du décor intérieur et des meubles.

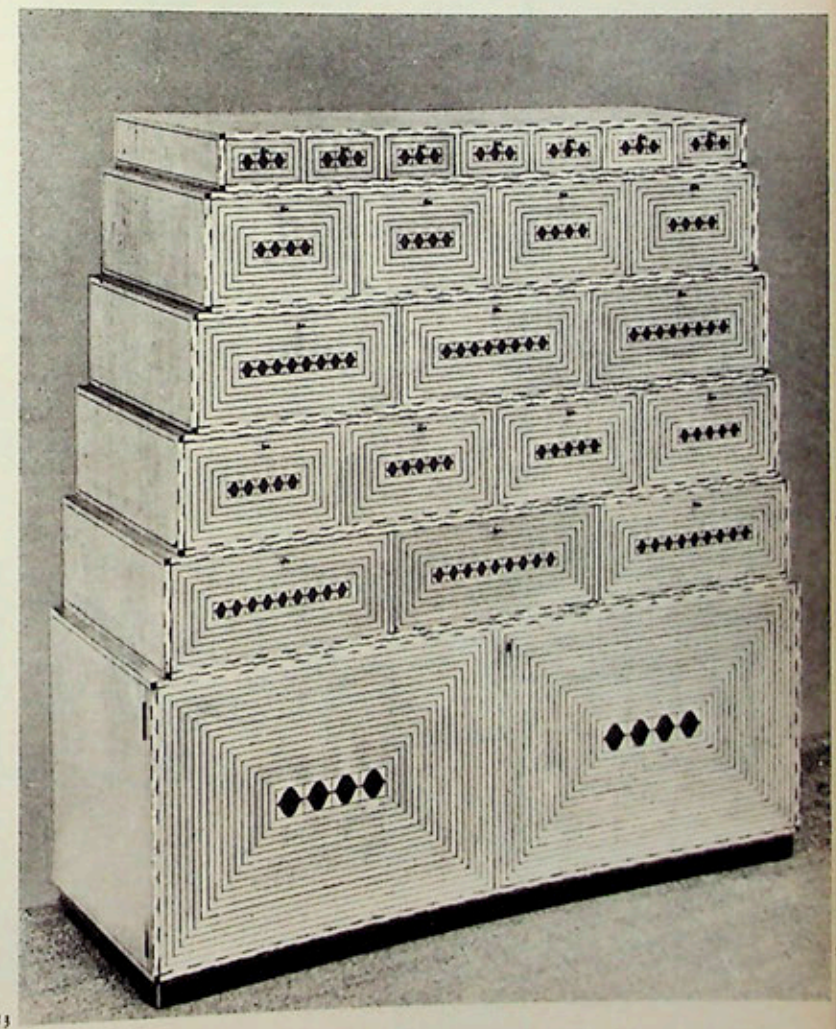
11. La salle à manger du Palais Stoclet, à Bruxelles, avec les compositions décoratives de Gustav Klimt.



président actif. Des poètes et des écrivains importants comme Hermann Bahr, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmanstahl, Peter Altenberg apportèrent leur collaboration à la revue « Ver Sacrum ». Parmi ses membres correspondants à l'étranger, la Sécession comptait notamment Puvis de Chavannes, Rodin, Whistler, van de Velde, Liebermann, Klinger et Stuck. Le mouvement recherchait les contacts, et se voulait ouvert au monde extérieur. Aussi exerça-t-il bientôt une forte influence en Allemagne, qui fut due surtout à l'action de Josef Olbrich. Celui-ci eut en effet la chance de se voir confier par le jeune Grand-Duc de Hesse, Ernst-Ludwig, qui protégeait les arts, une tâche particulièrement intéressante. Le Grand-Duc avait fondé en 1899, dans sa résidence de Darmstadt, une colonie de jeunes peintres, architectes et sculpteurs, à qui il souhaitait donner la possibilité de réaliser en toute indépendance leur conception d'un nouveau style d'art et de vie. Josef Olbrich fut chargé de construire sur la Mathildehöhe, une hauteur proche de Darmstadt, un groupe de maisons et d'ateliers, fournissant la matière d'une exposition intitulée « Un document sur l'art allemand », qui se tint en 1901. Grâce aux riches ressources de son imagination, l'architecte viennois exécuta en un an presque tout un programme, qui comprenait la Ernst-Ludwig Haus, les ateliers, et sept villas; il y ajouta en 1907 le pavillon d'exposition et la « Hochzeitsturm », cette tour qui est devenue depuis l'emblème de la ville de Darmstadt. Il révèle là sa préférence marquée, née peut-être de ses voyages en Orient, pour les murs pleins, qui ne sont percés d'ouvertures que lorsque les nécessités de l'éclairage intérieur l'exigent absolument. L'effet monumental des grandes surfaces, l'intensité des massives constructions cubiques, le contraste entre les façades de verre, et le dynamisme des murs de maçonnerie, l'utilisation nouvelle de la couleur à l'extérieur d'un bâtiment (Olbrich fit recouvrir une des maisons d'habitation de carreaux d'un bleu éclatant), tous ces traits révèlent le remarquable talent de cet artiste, qui trouva encore par la suite l'occasion de manifester son invention dans la construction d'hôtels, de villas, de maisons ouvrières, et des cabines d'un paquebot transatlantique. Peu avant sa mort prématurée, en 1908, il fut chargé de bâtir les magasins Tietz à Düsseldorf, et la maison Feinhals à Cologne, qui, par ses nobles proportions, atteint à une beauté sereine et véritablement classique.

Olbrich, qui était aussi un homme du monde plein de charme, à en croire ses contemporains, exerça une influence importante sur l'architecture du début du siècle. Il avait eu pour maître Otto Wagner (1841-1918), qui édifia à Vienne, en 1905, les bureaux de la Caisse d'Epargne postale, dont le hall vitré, entièrement dépouillé d'ornement, annonce déjà le fonctionnalisme d'aujourd'hui. Wagner aimait s'essayer sans cesse à de nouvelles recherches, et il fut lui aussi sensible par la suite à l'exemple du style de Josef Olbrich.

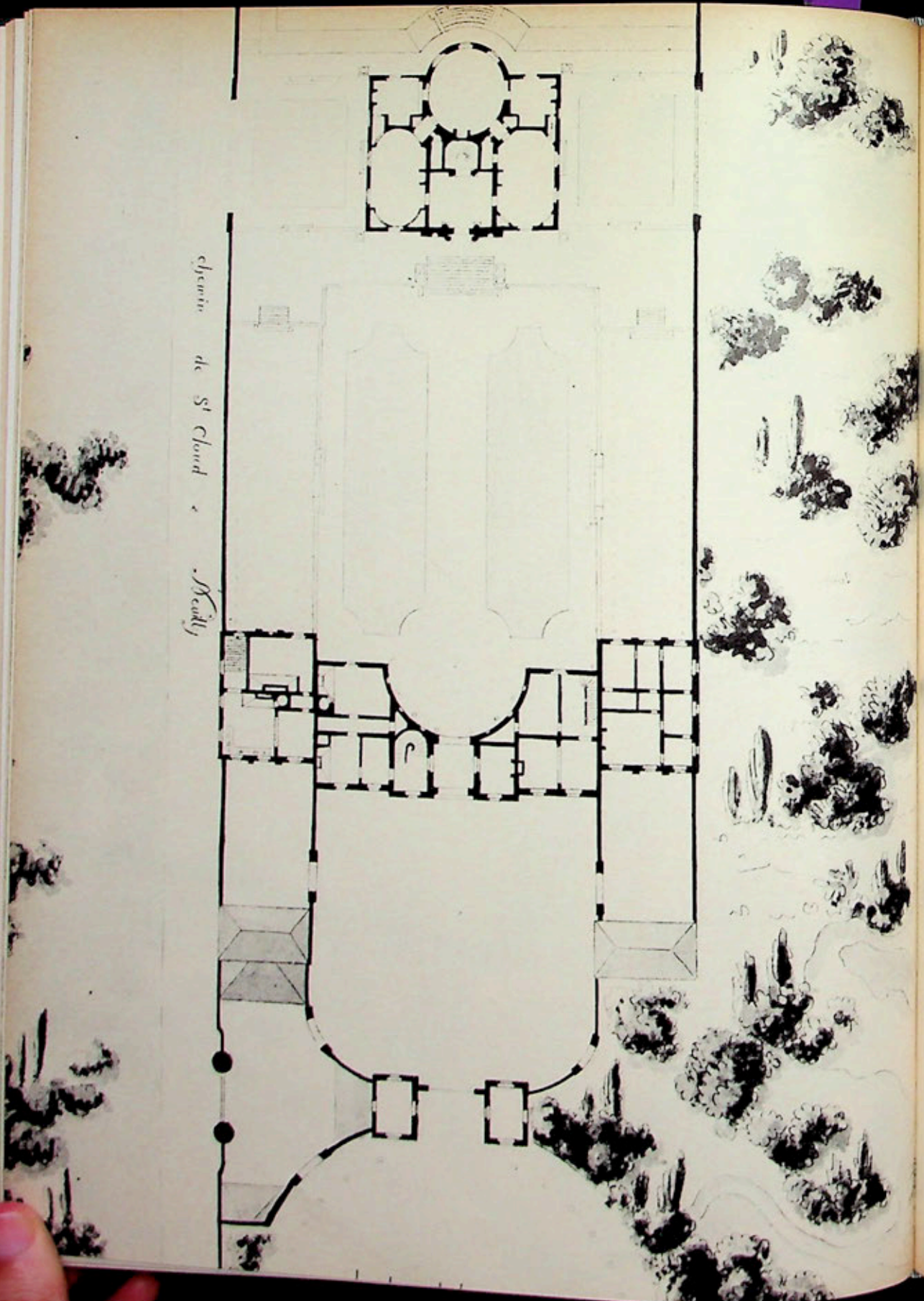
(Suite en page 47)



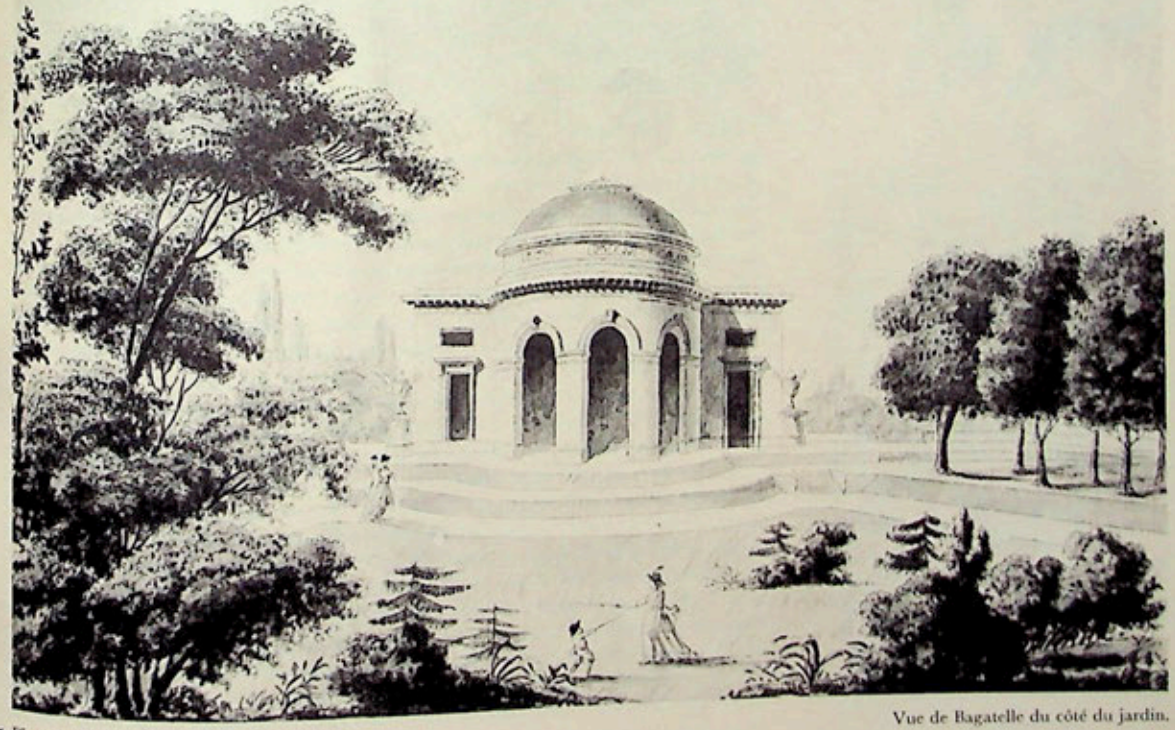
13

12. Détail d'un tissu exécuté d'après un dessin de Koloman Moser. Les artistes de la Wiener Secession ont consacré aux arts appliqués une part importante de leurs activités et de leurs recherches. Dans ce domaine, l'œuvre de Moser exerça une influence décisive sur l'évolution du style décoratif viennois.

13. Ce coffre de faïence dessiné par Josef Hoffmann montre le goût de l'architecte pour les combinaisons de volumes simples, mais parfois inattendus, et pour l'utilisation de matériaux insolites ou précieux, qu'il a exprimé surtout dans le mobilier conçu par lui pour le Palais Stoclet.


chemin de St Cloud à Passy

Description de Bagatelle



Vue de Bagatelle du côté du jardin.

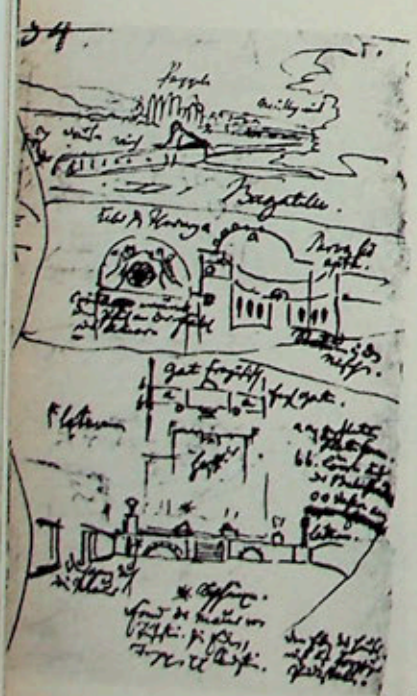
◂ Plan des jardins et du château de Bagatelle.

Le château élevé en 1777 pour le comte d'Artois a subi, cent ans plus tard, des transformations qui lui ont enlevé une partie de son charme et de sa noblesse. Nous devons à un architecte allemand de la fin du 18e siècle, Friedrich Gilly, une description qui permet d'évoquer Bagatelle dans son état original.

Le château de Bagatelle, élevé en quelques semaines par Bélanger pour le comte d'Artois, a été profondément transformé au XIXe siècle. La restauration actuellement envisagée, qui permettrait de rendre à l'édifice son caractère et son charme, suppose une connaissance très précise de l'état primitif. Il est évident que les relevés de Bélanger, conservés aux Archives Nationales et au Cabinet des Estampes, sont à cet égard infiniment utiles. Mais il est un autre document du plus haut intérêt: la description donnée par l'architecte allemand Friedrich Gilly à la suite d'un séjour qu'il fit à Paris en 1797.

Issu d'une famille de Huguenots français qui s'exila lors de la Révocation de l'Edit de Nantes en 1685, Friedrich Gilly était le fils de David Gilly, directeur des Bâtiments et fondateur de l'Académie d'architecture de Berlin. Bien qu'il ait peu construit lui-même — il devait mourir à 27 ans, deux ans après sa venue en France — Friedrich Gilly n'en exerça pas moins une notable influence sur l'architecture allemande par les plans qu'il établit et que devait exécuter son élève Fr. Schinkel. Durant les quelques mois qu'il passa à Paris, Gilly s'intéressa vivement aux transformations urbaines réalisées alors par des architectes comme Ledoux. Mais parmi tous les édifices qu'il put visiter, il s'arrêta surtout à l'œuvre de Bélanger. Sa « Description de Bagatelle », ainsi que les croquis et les plans dont il l'a illustrée, apportent des indications précieuses sur l'état du château à la fin du XVIIIe siècle. Le texte de Gilly, qu'on pourra lire dans les pages qui vont suivre, est accompagné de ses propres dessins (pages 20 et 21) auxquels s'ajoutent quelques-unes des aquarelles de Bélanger.

Edgar Wedepohl.



1-2. Croquis et notes pris par Gilly à Bagatelle. Ci-dessus, en haut, le site du château avec, au fond, Neuilly. Au-dessous, le Pavillon des Pages et l'inscription « Parva sed Apta ». Page ci-contre, l'escalier et la porte d'entrée.

3-4. Plans du jardin et du château établis par Gilly.

5. Gilly a réuni sur cette page plusieurs pavillons, comme Montreuil ou Trianon, que leur style ou leurs proportions permettent de rapprocher de Bagatelle.

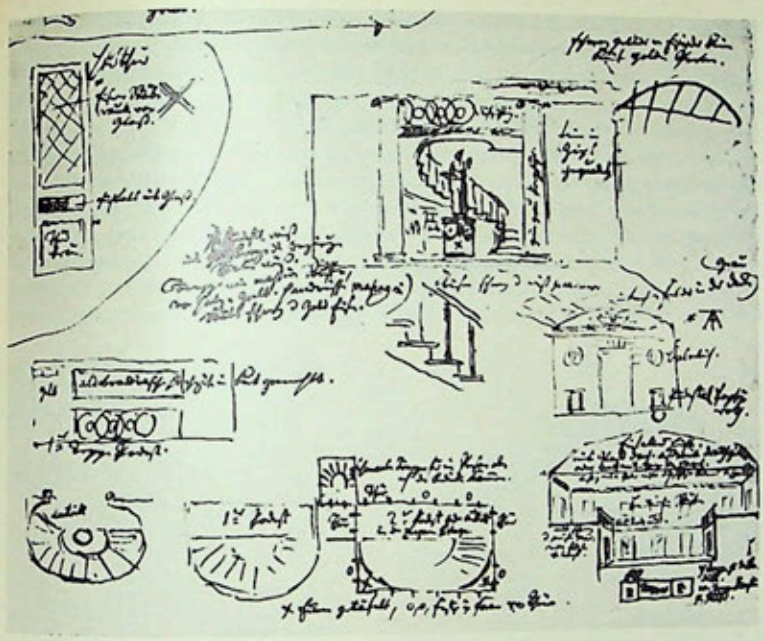
Le site de la demeure dont je vais faire ici la description, est l'un des plus beaux qui soient et l'ensemble est sans conteste l'une des réussites de l'architecture française des temps modernes.

La disposition des bâtiments tout autant que le soin apporté à la construction, la délicatesse et le « fini » de l'exécution, en font un modèle de perfection. Un tel ouvrage force plus encore l'admiration si l'on sait la rapidité stupéfiante avec laquelle il fut réalisé. J'espère que ce bref exposé ne recevra pas un trop mauvais accueil auprès des amis de l'architecture, alors même qu'il s'agit d'un lieu dont le nom et la beauté ont fait parler tant de voyageurs mais que bien peu d'écrits ont présenté dans ses détails.

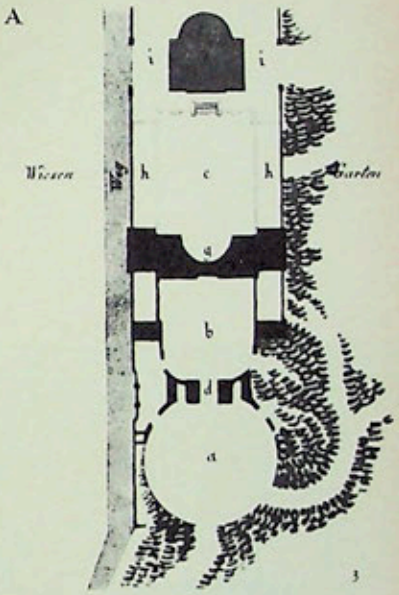
La rapidité de l'entreprise et la manière dont elle fut menée peuvent être considérées comme une prouesse dans l'art architectural. Le comte d'Artois, frère de Louis XVI, possédait en ces lieux, tout près de Paris, à la lisière du Bois de Boulogne et de la Seine, un petit rendez-vous de chasse. La Reine affectionnait tout particulièrement ce lieu charmant et elle avait souvent souhaité y faire bâtir une résidence confortable. Ce vœu de Marie-Antoinette détermina le Prince à faire exécuter les plans du jardin et de la demeure. Et ce fut en raison de ce désir plus que des circonstances de son exécution qu'il l'appela: Bagatelle.

Ici l'idée de la construction alla de pair avec sa mise en œuvre. Bélanger, alors premier architecte du Prince, acheva en quelques jours le plan d'ensemble et l'on procéda aussitôt à son exécution. Sans la présence de témoins oculaires, on pourrait douter qu'il eût été possible de mener à bien la construction de l'édifice et même l'aménagement de la plus grande partie du jardin, en moins de six semaines. En dépit de ce court laps de temps, la volonté du Prince se trouvait entièrement accomplie. Le secret de l'entreprise avait été soigneusement gardé, aussi la Reine eut-elle à son retour la surprise de découvrir le spectacle enchanteur d'une création presque incroyable. Bélanger avait réuni sur le champ ouvriers et artistes; tous les corps de métiers furent à l'ouvrage en même temps.

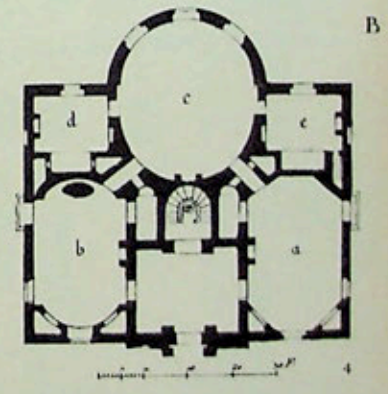
Alors qu'on travaillait encore aux fondations, on avait déjà achevé la taille des pierres et l'on pouvait presque élever les murs. On s'affairait maintenant à la base et à l'entablement en même temps. Jour et nuit, à la lueur des torches, le chantier fourmillait d'ouvriers. Dès la pose de la première pierre, on travaillait aux plus petits détails de l'aménagement intérieur: dalles de marbre, colonnades et cheminées, éléments de stucs, bronzes, miroirs et cristaux. Les murs n'étaient pas terminés qu'ailleurs déjà d'autres ateliers préparaient le lambrissage des pièces et décoraient les tentures artificielles qui devaient les revêtir. On ne reculait devant aucune dépense pour encourager le zèle et l'habileté de tous ceux qui étaient



2



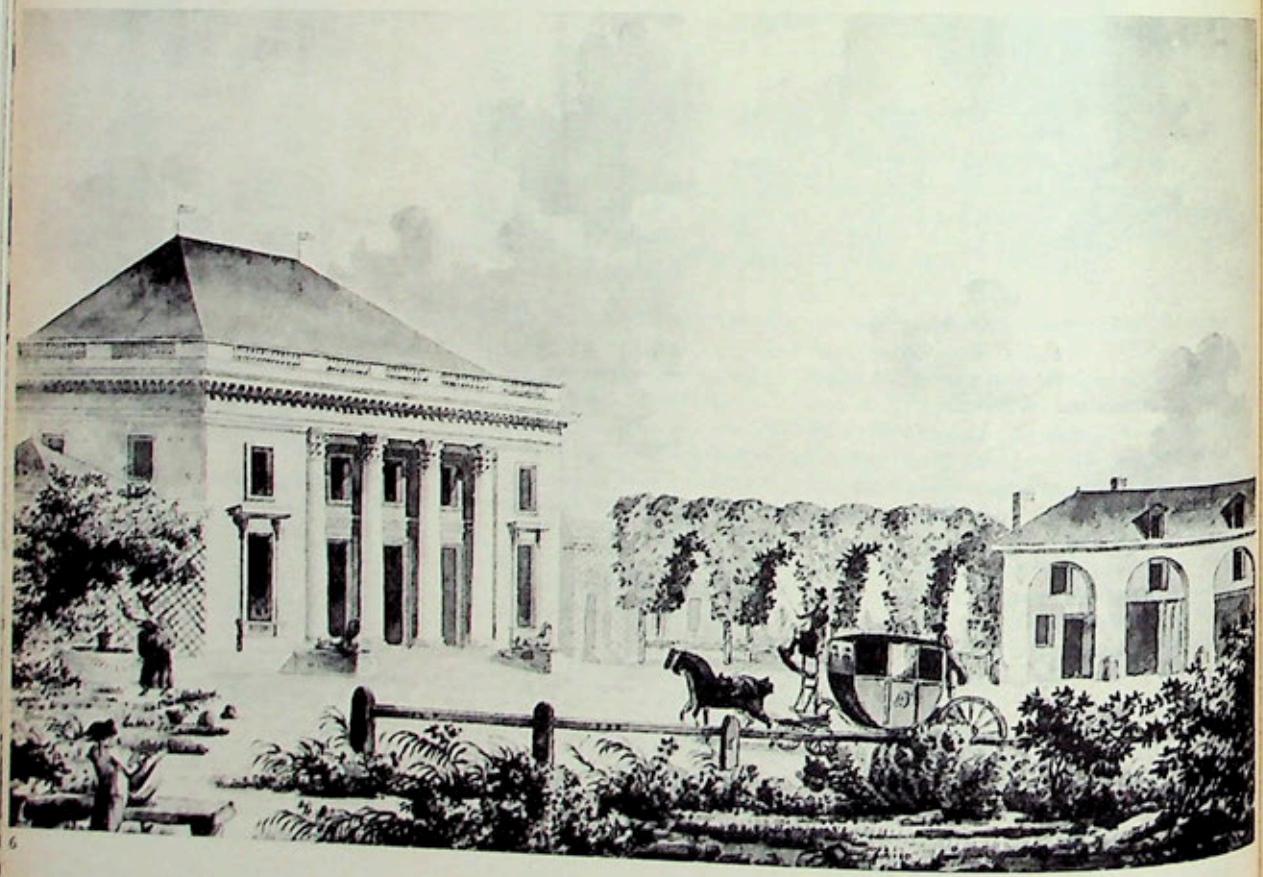
au travail. Enfin fut achevé l'ouvrage qui s'élève aujourd'hui comme le témoignage d'un art fait de labeur et d'adresse. Aucune trace n'y paraît de l'extraordinaire rapidité avec laquelle il fut réalisé, et dont le souvenir, connu seulement par les récits contemporain, se perdra peut-être dans la légende. Rien ne trahit la hâte. Partout, la solidité du matériau est alliée à celle du travail dans les moindres détails de l'exécution. Partout s'affirme la volonté d'un choix vigilant guidé par un goût très sûr. On ne peut penser sans étonnement à cet effort singulier, à la manière dont a été réalisée cette entreprise, pour laquelle chacun a accompli son propre travail comme un tout en lui-même, sans rien connaître de l'ensemble où il devait s'intégrer et dont le moindre détail était pourtant gravé dès le départ dans l'esprit de son inventeur. Ce que certains pourraient considérer comme la vaine satisfaction d'un simple caprice n'en reste pas moins un monument de l'art qui, même entouré de ruines, a su conserver intacts son charme et sa beauté.



La Route de Neuilly, qui conduit des Tuileries à l'allée de Bagatelle par les Champs-Elysées et la Barrière, est demeurée la plus fréquentée et la plus brillante des promenades. On arrive à Bagatelle que bordent, d'un côté, la riche vallée de la Seine et, de l'autre, le Bois de Boulogne, maintenant déboisé dans sa plus grande partie. Le Pavillon se dresse entre le Château de Madrid à demi détruit et les ruines de l'Abbaye de Lonchamp qui fut jadis si belle. Le chemin conduit tout d'abord à la maison du Suisse, un pittoresque cottage anglais, situé à l'entrée du jardin. Celui-ci s'étend à droite jusqu'au château, si l'on peut nommer ainsi cette construction aux proportions modestes. Le jardin est ordonné selon la mode d'aujourd'hui à laquelle les Français ont donné le nom de « goût anglais », afin de se libérer de la régularité uniforme et méticuleuse de l'ancienne ordonnance de leurs jardins. Dans quelle mesure cette transformation a-t-elle eu un heureux résultat? Dire ce que l'art des jardins y a perdu, ou ce qu'il y a gagné, demanderait un trop long développement. Plus qu'aucune autre, l'ordonnance majestueuse de naguère donne au jardin français, tout particulièrement dans son union avec l'architecture, un caractère très imposant dû à la fois à son implantation et à l'impression d'ensemble qui s'en dégage. Sans me poser en défenseur des jardins fermés, tracés au cordeau, — pour ou contre lesquels on ne s'est que trop souvent querellé — je ne cacherai pas avoir été frappé maintes fois par l'effet sublime de certains jardins à la française et j'ai remarqué souvent la même réaction chez les autres. Il y a une part incontestable d'adresse artistique dans la réalisation d'un jardin selon l'ancienne conception et il est exagéré de dire de manière absolue: « La Symétrie est née sans doute de la paresse et de la vanité. » (De la composition des « paysages » par Gérardin,

Genève 1777.) Il y a là aussi une façon de respecter la Nature, dans sa grandeur et sa liberté charmante: que l'on songe à Marly, à Saint-Cloud, à Chantilly (« Les Jardins », Poème de Lille, Chant I): leurs parterres imposants ne donnent certes pas l'impression d'« ennui majestueux » dont parle ironiquement M. Gérardin (propriétaire et créateur du jardin d'Ermenonville).

Il y a eu jusqu'à présent tant de mauvaises applications de la mode nouvelle que l'art français du jardin semble y avoir perdu plus qu'il n'y a gagné. S'il existe quelques réussites dans le style pittoresque, il n'en reste pas moins que les réalisations de ce genre sont pour la plupart fort éloignées de l'idéal. A vrai dire, ce style est né de l'engouement récent des Français pour un art libre du paysage qui s'est révélé mesquin et sans grandeur dans sa liberté pittoresque et son prétendu abandon. Les maîtres français qui sont aujourd'hui à la tête du mouvement artistique orien-



6

teront sans aucun doute l'expression de ce goût nouveau dans une toute autre voie. Tant que les censeurs de l'art se sont opposés les uns aux autres, l'application souple de l'expression pittoresque a été aussi mal utilisée que mal interprétée.

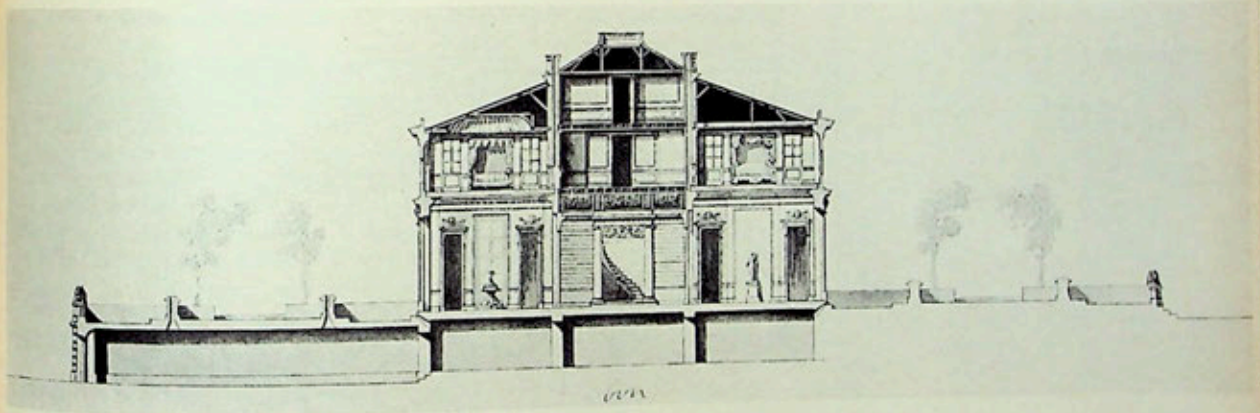
Gérardin dit très justement à ce sujet: « Cet ennui de la symétrie a fait tout d'un coup sauter d'une extrémité à l'autre. Si la symétrie a trop longtemps abusé de l'ordre mal entendu pour tout enfermer, l'irrégularité a bientôt abusé du désordre, pour égarer la vue dans le vague et la confusion. »

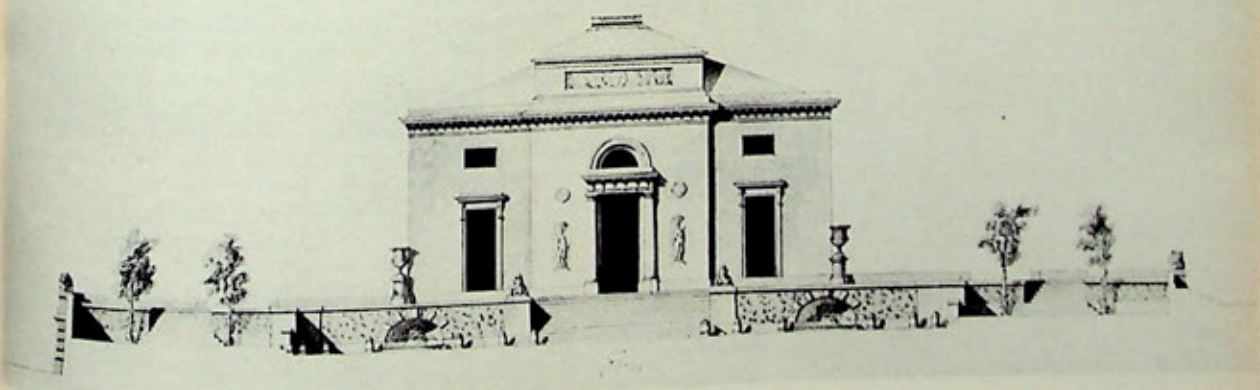
Le goût propre aux Français pour le recherché et le factice que l'on retrouve en bien d'autres domaines, a sans doute été la cause de cet excès et a transformé la majeure partie des jardins français en petites maquettes artificielles. Maintenant encore en Allemagne, on ne trouve que trop souvent ce même penchant, cultivé par les livres sur l'art des jardins anglais, qui n'ont à offrir qu'une récolte de chaume. Toutefois, les Allemands excellent à saisir le sens profond, inné chez les Anglais, du pittoresque de la Nature, et à le rendre à leur propre manière. Seule une étude

approfondie des grands effets conduit ici à la perfection qui remplace, en l'améliorant, ce que l'on avait perdu avec l'abolition des règles strictes.

La description d'un nouveau jardin français, selon le goût du jour, n'offre que des monticules artificiels baptisés collines, des bosquets, des temples, des cabanes de toutes sortes, des petits ponts, un amoncellement de babioles parfaitement infantiles et fatigantes. On y trouve rarement le repos. Partout la nature est maquillée et les ruisseaux — qui serpentent dans un lit de maçonnerie — font bien souvent penser aux jolis vers de de Lille:

Au lieu de la verdure
qui renferme le fleuve dans sa molle ceinture,
l'eau dans des quais de pierre accuse sa prison:
le marbre fastueux outrage le gazon.





Tels sont les jardins de Mousseau, les Folies de Chartres près de Paris et le Petit Trianon, si charmant malgré tout. Le jardin de Bagatelle lui-même n'est pas dépourvu de ces fioritures désuètes, en particulier dans ses ornements de détail, dont l'effet est pourtant atténué peut-être par la beauté de la nature, le charme des bois, la splendeur des bouquets d'arbres qui entourent l'édifice, contrastant avec une perspective largement ouverte sur l'horizon.

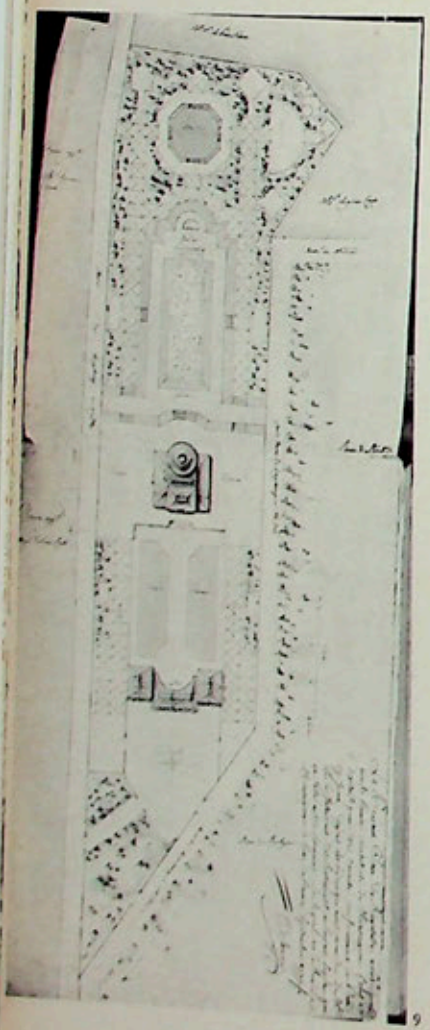
A gauche du pavillon du gardien, une allée plus importante conduit à la maison à travers les vergers pittoresques et les potagers. Les différents bâtiments forment avec la maison d'habitation proprement dite un ensemble représenté ici en haut-plan (voir fig. 5), bordé le long de la Seine par la Route de Longchamp en direction de Neuilly; le jardin clôture les autres côtés. L'allée aboutit à un rond-point (a) où les gardes étaient postés à l'entrée du pavillon (d). La cour d'entrée (b), ou « basse-cour », est entourée de murs. Dans les cours latérales et les dépendances se trouvent les étables et les communs reliés à un bâtiment plus vaste où sont

6. Le Pavillon des Pages, du côté de l'arrivée. Ce bâtiment a été rasé en 1873, par Sir Richard Wallace.

7. Coupe du château sur le vestibule et les chambres.

8. Elévation sur la cour d'honneur. Ces aquarelles de Bélanger, comme celles que nous reproduisons pages 18, 19, 22 et 24, sont conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. En les comparant à l'état actuel du château, on comprend à quel point les modifications du XIX^e^ siècle ont altéré l'équilibre et l'élégance des proportions que l'architecte du comte d'Artois avait donné à l'ensemble des bâtiments.

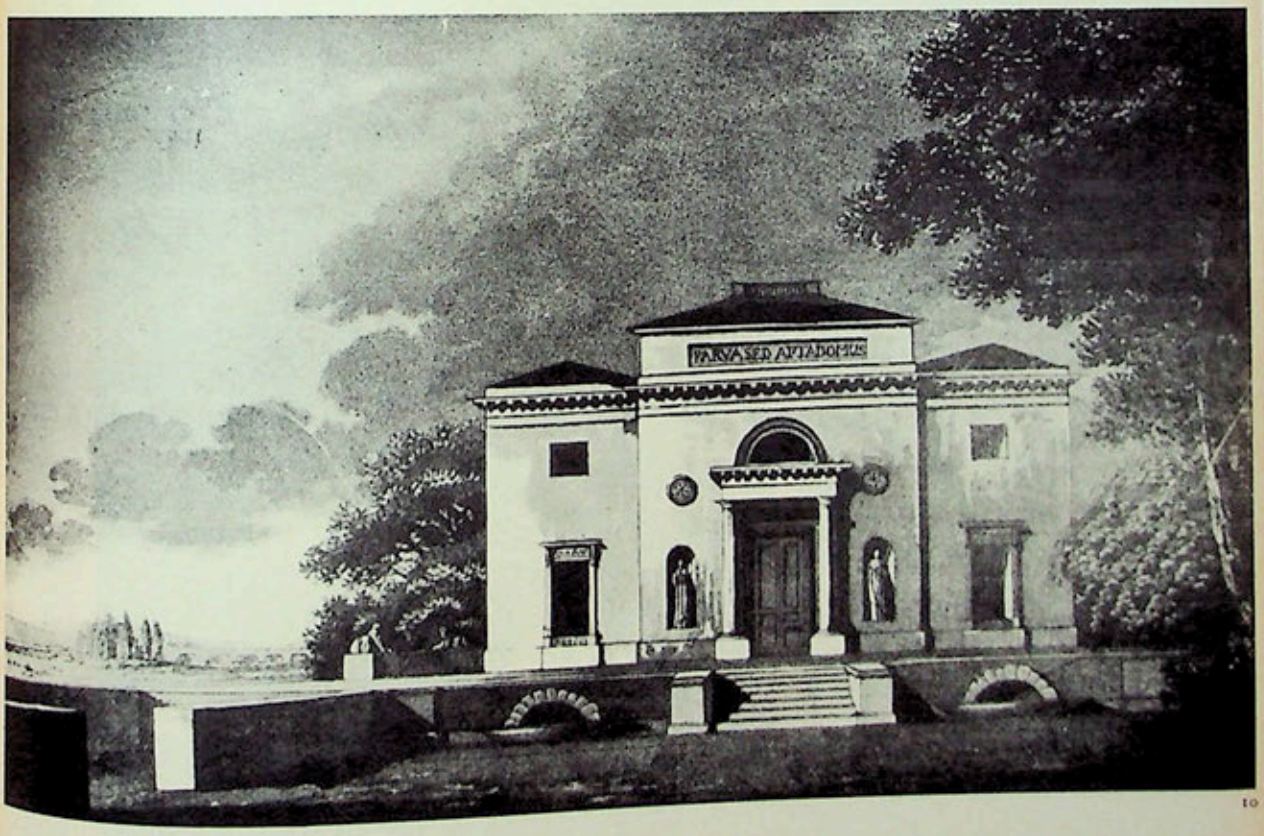
installés les cuisines et les appartements des gardiens et des domestiques. Partout on sent la parfaite rigueur dans l'ordonnance, l'ordre et le bien-être auxquels a été adaptée la simplicité exemplaire du style. Cette partie est séparée des bâtiments réservés aux maîtres par celui des gens de maison. Une entrée (g) en demi-cercle conduit à la cour royale (c). La façade du château est à l'autre extrémité. Les côtés de cette cour (h) sont entourés de murets dont la hauteur s'aligne avec celle des terrasses, se prêtant aux promenades particulières. Tout en clôturant l'ensemble, ces murets sont aussi le lien nécessaire entre l'architecture et le débordement pittoresque des jardins attenants. Par le large escalier de pierre le long duquel passent les conduits menant l'eau à deux grands bassins, on accède au sommet de la terrasse et au bâtiment principal (voir fig. 6). Deux colonnes en saillie créent un effet des plus heureux de part et d'autre du portail flanqué de statues dans des niches. Les divers éléments de la façade sont agencés avec un soin extrême et la plus parfaite exactitude. La couleur de la pierre de taille, dont les intempéries ont pâli la tonalité jaune, crée ici un agrément plaisant, comme il en est pour la plupart des bâtiments parisiens. Les portes et les fenêtres sont en bois brun naturel. A distance, ce bois rend moins apparent les multiples croisées des fenêtres et donne un éclat tout particulier aux vitres. Les panneaux de la porte, en bronze mat, forment une grille ouvragée et leur partie supérieure laissent entrer la lumière dans le vestibule par des ouvertures en demi-cercle. Les murs de ce vestibule, en simples pierres de taille, sont décorés de bas-reliefs en stuc et de quatre piédestaux de porphyre disposés sur le côté. Le plafond est voûté. Deux groupes de colonnes encadrent l'escalier. A droite se trouve le salon (a) ouvrant sur le jardin. Les murs, qui forment un octogone allongé, sont divisés, comme le plafond, en beaux panneaux très simples et l'ensemble de l'ameublement forme une harmonie parfaite d'un goût plus précieux que somptueux. Sur le côté gauche, en face du salon, la salle à manger (b) donne sur la Seine. Une porte mène à la terrasse d'où l'on découvre la vue magnifique du fleuve et, sur les collines de l'autre rive, les vignobles, les vergers fertiles, les hauteurs du Calvaire. On voit, à gauche, Longchamp et plusieurs autres localités et, à droite, Neuilly, chef-d'œuvre du célèbre Perronet. Les prairies sont pleines de troupeaux. On aperçoit entre les arbres, à quelque distance, une construction en forme de tour dans laquelle est installée une pompe qui alimente en eau le château et les jardins de Bagatelle. On ne pouvait donner à cette pièce une situation plus agréable et la grande simplicité de la décoration contribue à lui conserver la plénitude de son charme. Les murs en sont revêtus d'une boiserie blanche rehaussée très simplement de légères décorations dorées, que l'on trouve presque partout en France aujourd'hui dans les chambres les plus luxueuses des châteaux royaux. Les cheminées de marbre et les autres meubles sont dans le même goût. Les voussures forment au plafond une jolie coupole. Le grand salon (c), communiquant avec la salle à manger, est une pièce oblongue dont l'arrondi s'avance sur le jardin dessiné ici en plates-bandes régulières formant transition avec la forêt sauvage. Le salon est couvert d'un dôme décoré de délicates arabesques comme les murs où alternent peintures et miroirs. A gauche, on accède à un petit cabinet très accueillant dont les parois s'ornent d'architectures pittoresques de la main géniale de Robert. Un cabinet analogue (e), décoré par Callet et aménagé en salle de bains avec une élégance extraordinaire, lui fait pendant de l'autre côté et communique par un petit escalier avec les appartements et les chambres de l'étage supérieur. Les angles et les niches de ce cabinet sont aménagés avec une extrême habileté et offrent le plus grand confort.



9

Il en est de même pour les pièces du haut. L'escalier est conçu pour desservir ces chambres. Il monte en deux spirales séparées par un plan vertical. Sous l'escalier et juste au milieu de sa courbe, une belle statue féminine sur un piédestal, porte un flambeau de cristal. Les marches en chêne brun poli sont travaillées avec un soin minutieux et adroitement assemblées sans montant, à la manière des escaliers dont les marches se soutiennent par elles-mêmes. Cet agencement, très courant en France et en Angleterre, imité maintenant en Allemagne également (par exemple à Dessau), rend la pièce plus agréable et donne une apparence peu commune de légèreté et d'élégance. Les supports de la rampe reposent chacun sur une seule marche: ils sont en métal, couleur acier, avec des bagues et des ornements dorés. Mais la main courante est en bois d'acajou, les murs de la cage d'escalier sont en

pierre de taille d'un jaune lumineux et décorés de sujets à l'antique. La sortie de l'escalier s'adosse à un couloir qui débouche sur les pièces supérieures et permet d'accéder au toit et à quelques chambres de service. Toute cette partie est éclairée d'en haut par une verrière. Cette lumière est adoucie et répartie très agréablement par un écran blanc tendu sous la verrière. En France on adopte cette solution, de même qu'en Angleterre on recouvre très souvent les vitres d'une mince couche de peinture blanche pour obtenir le même effet et pour rendre moins apparent le fin grillage extérieur qui protège les vitres contre la grêle et les autres dommages. A l'étage supérieur, on pénètre d'abord dans une petite antichambre. La chambre à coucher est arrangée à la manière d'une tente. Les murs sont recouverts de tentures de soie aux raies blanches et bleues fixées à des lances disposées tout autour. L'alcôve dans laquelle le lit est disposé comme une banquette offre le même aspect; ce décor et les armes disposées partout créent un effet très pittoresque. Les autres



10

pièces sont simples mais très élégantes et ornées de boiseries peintes parmi lesquelles en particulier, les peintures en arabesques d'un cabinet, exécutées avec un goût extraordinaire tant pour son dessin que pour son inspiration et qui représente l'Amour et Psyché sous divers travestis modernes. Ce goût raffiné présent dans chaque détail de l'ensemble va toujours de pair avec la perfection du travail et offre partout le même enchantement pour les yeux, donnant une grâce extrême au bâtiment. C'est ce que le propriétaire a voulu exprimer par cette inscription:

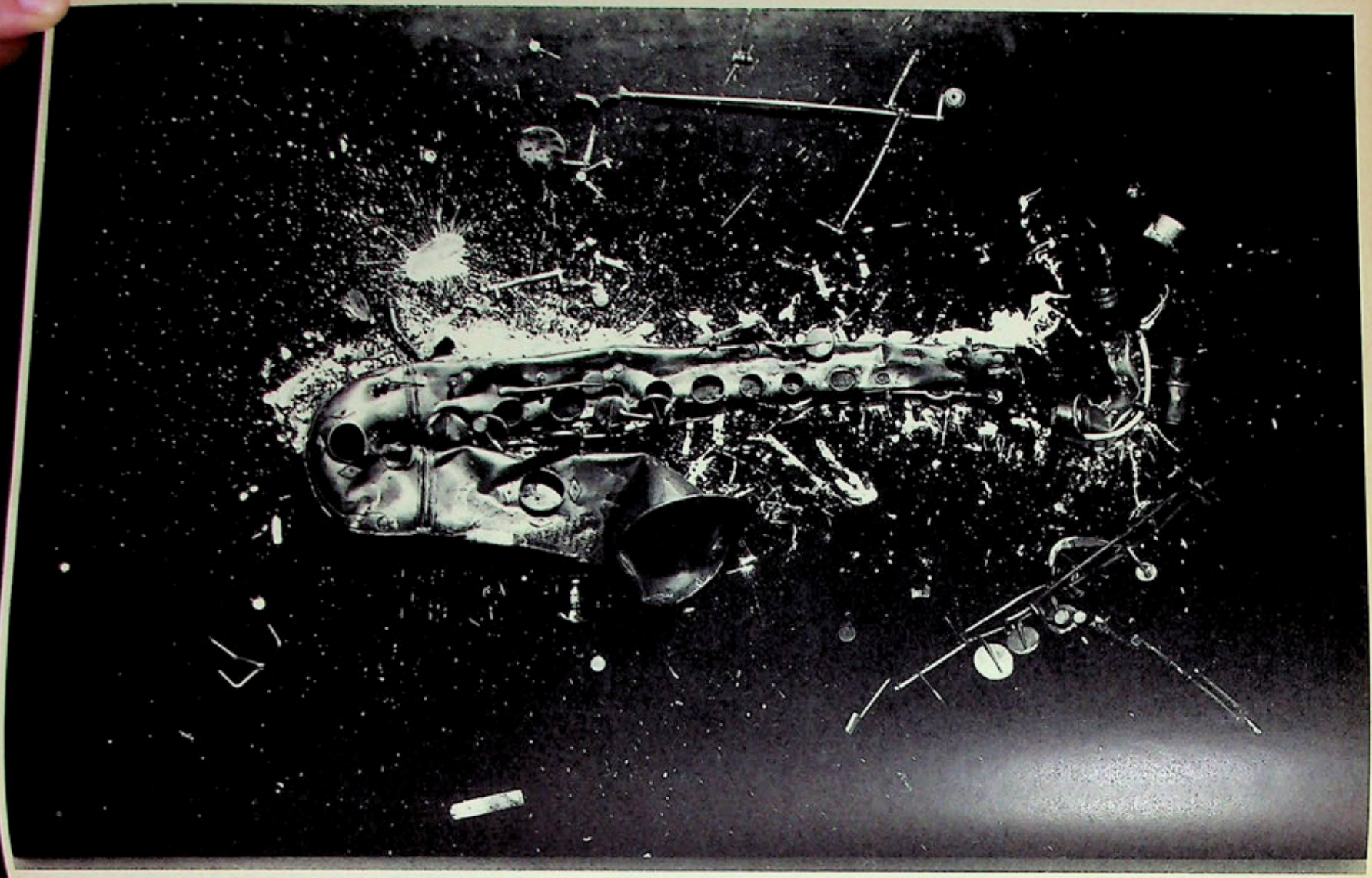
Parva sed apta domus

Ici M. Bélanger a justifié sa grande célébrité. Il fait partie de cette poignée d'artistes dont l'action a donné une nouvelle orientation à l'architecture française et c'est grâce à eux que celle-ci atteindra immanquablement une très grande perfection, au-dessus de la frivolité dominante de l'époque, si courageusement combattue

(Suite en page 46)

9. Plan de Bagatelle, tel qu'il a été approuvé par le comte d'Artois, le 1er septembre 1777. Les travaux commencèrent le 21 septembre et furent achevés au mois de novembre de la même année. La cour d'entrée précédant le bâtiment des pages n'a pas ici la forme définitive, arrondie vers l'arrivée, qui apparaît sur le plan ultérieur de Bélanger reproduit page 18, et aussi sur le plan de Gilly (fig. 5).

10. Le château de Bagatelle en 1799, d'après une aquatinte d'Ostermeier. C'est sous cet aspect que Gilly le connut en 1797. Devenu propriété nationale à la Révolution, il était alors loué à un restaurant.



« La Hache de Barney », Colère. 1961.

« Lustre accumulation. » 1959-1961. « Et quelquefois, j'en rajoute. »

Arman

par Alain Jouffroy

Alain Jouffroy: Qu'as-tu exposé lors de ta première exposition en 1955, à la galerie du Haut-Pavé?

Arman: Des peintures et des gouaches légèrement de-staëliennes et poliakoffiennes, presque géométriques, mais assez lyriques. Mais c'est là aussi que j'ai montré les premiers « Cachets »: deux ou trois petits formats, faits uniquement d'empreintes de cachets en caoutchouc de différentes couleurs.

A. J.: Ces « Cachets » avaient-ils de l'importance à tes yeux en 1956?

A. (rires): Oh! Beaucoup moins, paradoxalement, beaucoup moins que les peintures!

A. J.: Qu'est-ce qui t'a fait prendre conscience de leur valeur et de leur importance pour toi?

A. (rires): C'est un article de Restany, ou plutôt une discussion suivie d'un article de Restany, où il m'a révélé une chose que je savais sans m'en rendre compte. Il m'a dit que c'était ce que je faisais de plus original, mais il a ajouté: « J'aimerais voir ces « Cachets » dans de plus grandes dimensions, plus lyriques, et non comme des travaux d'appoint. »

A. J.: Comment en étais-tu venu à ces « Cachets »? Par une voie purement esthétique?

A.: Je connaissais l'œuvre de Kurt Schwitters qui m'intéressait particulièrement et en 52, 53, me trouvant à Nice, assez loin de tout, comme tous les jeunes artistes qui se précipitent sur toute documentation possible parce qu'ils se sentent isolés, je suis tombé sur un numéro spécial d'« Art aujourd'hui » consacré au graphisme où j'ai lu un article de Sandberg sur Werkman, le génial typographe hollandais. J'ai été absolument ébloui. C'est lui qui a réalisé ces « bois », avec « Lénine, Lénine,

Arman tenant un cachet. 1956.

« La Hache de Barney », Colère. 1961.

Lénine » « M, M, M » répétés, ces « bois » qui sont comme des cachets. Entre cette formule et celle de Schwitters, moi-même travaillant dans un bureau, ayant des tas de cachets en caoutchouc sous la main à cette époque, j'ai été tenté de les employer et de faire des compositions qui étaient d'ailleurs un peu basées sur celle d'une peinture abstraite, ou d'un graphisme, très influencées par Schwitters, avec des constructions lourdes vers le bas montant vers le haut, des centres d'intérêt dans la composition. Ce n'est qu'après, longtemps après, quand j'ai pris connaissance de Pollock (une fois chez Paul Fachetti, et par des reproductions), que j'ai travaillé en « all-over », en remplissant toute la surface.

A. J.: Mais comment en es-tu venu à l'objet proprement dit?

A.: C'est un phénomène très simple: par les allures, et en même temps par un cheminement très lent. Par la grande admiration que j'ai pour l'aventure surréaliste qui a été — dans le collage et dans l'utilisation dadaiste de l'objet chez Marcel Duchamp — un peu l'aventure des objets. Il y a eu un cheminement souterrain et, à un moment donné, quand je me suis trouvé avec des objets que j'employais pour les **allures**, m'est venue la proposition: « J'emploie les objets comme médium, pourquoi ne pas employer les objets eux-mêmes? »
Je les employais comme des pinceaux dans les **allures**, je les avais là, sous la main, et avec ce que je savais de l'histoire de l'art et du surréalisme je ne pouvais pas ne pas être impressionné par les objets. Dans les **allures**, il y avait l'idée de la trace, de la marque, de l'instantané, du déroulement plus que de l'empreinte.

A. J.: Combien as-tu réalisé de tableaux sur le thème des **allures**?

A.: Beaucoup plus que je n'en ai montrés: j'en ai détruit beaucoup. Je faisais ça en série, en très grande série.

A. J.: Entre quelle année et quelle année?

A.: Entre 58 et 60.

A. J.: Et tu as commencé à utiliser les objets proprement dits en 60?

A.: En 59. Il reste par exemple la photo de la toute première « Colère », dans le catalogue de mon exposition chez Schwarz en 61. Ça donne en même temps le processus de mon travail à l'époque. En 59, je prenais par exemple une cruche, quelque chose de cassable, une céramique, un verre ou une bouteille remplie d'une couleur, ou avec une couleur à l'intérieur et l'extérieur enduit d'une autre couleur. Je cassais l'objet très violemment sur un papier ou sur une toile pour obtenir un « accident ». Un jour, je me suis trouvé en face de l'accident lui-même, les bouts de verre cassés étaient très beaux et je les ai gardés. Ça m'a poussé à faire cette chose qui s'appelle « Tea for two »: la première « œuvre-objet » qui était une « Colère » d'objets, composée d'une théière et deux tasses brisées sur fond noir, et collées sans couleur, sans liquide, rien.

A. J.: Dès que l'objet a fait son apparition réelle dans ton œuvre, il était lié, en même temps qu'à l'idée de destruction à celle d'arrêter le temps, à l'instantané?

A.: Oui.

A. J.: Mais ce qui t'a poussé à utiliser les objets, n'était-ce pas — davantage que leur forme ou leur matière — la métamorphose subie par leur accumulation même?

A.: Oui, bien entendu, j'ai toujours prétendu que dans l'**accumulation** il y avait un changement: la quantité crée un changement, l'objet est annulé en tant qu'objet. Il devient une sorte de grain, de surface, de monochromie: sa destination est différente. Une fourchette que tu présentes toute seule sur un socle avec une certaine inclinaison évoque une certaine analogie — animale par exemple. Cent fourchettes, c'est tout à fait autre chose: ça devient une masse, un grain, un fourmillement, plusieurs choses complètement différentes, ça démolit un peu l'identité. A certains moments — on se réveille en plus ou moins bonne forme — j'ai été tenté de faire des **accumulations** comme celle des « Masques à gaz », où la multiplication de l'objet par lui-même lui fait garder toute sa signification, avec plus de violence même. Par contre, dans d'autres périodes comme la période américaine, beaucoup plus « cool », les petits objets accumulés perdent leur identité pour devenir surface, cette fois-ci complètement « all-over ».

A. J.: Ainsi, tu rejoins les préoccupations de la peinture abstraite.

A.: Paradoxalement, mais d'un autre côté ce n'est plus possible pour moi. Ça ne peut jamais rejoindre la peinture abstraite, d'une manière définitive.

A. J.: Marcel Duchamp m'a dit souvent que par le ready-made, il avait essayé de rompre avec l'esthétique de l'objet d'art. Avec toi, on a le sentiment qu'en utilisant l'objet tel quel, les ready-made en série ou les **accumulations** de ready-made, tu procèdes à l'inverse et tu retournes à une certaine esthétique.

A.: Absolument. Il n'y a chez moi absolument aucune volonté de refuser l'esthétisme, parce que d'abord l'esthétisme est une quantité absolument variable. Duchamp a pu être pris par une sorte de piège: en refusant l'esthétisme mais en accomplissant un acte artistique, il a quand même fait de l'esthétisme; le plus ready-made des ready-made, une fois qu'il est isolé, élevé à une présentation artistique, arrive à un certain esthétisme: — par la négation ou par l'affirmation. J'en suis absolument persuadé.

A. J.: Ne crois-tu pas que c'est le changement qu'apporte toujours un certain recul? Au moment où Duchamp les a produits, les premiers ready-made avaient évidemment un caractère anti-esthétique.

A.: J'ai connu aussi des périodes qu'on pourrait appeler anti-esthétiques: comme mon exposition du Plein, ou les **Poubelles** chez Iris Clert, mais très vite j'ai été dépassé par l'objet lui-même. Il y a une phrase de Luc Ferrari, je ne sais pas l'importance qu'elle a, c'est un sophisme (avec ces choses « qui ne veulent rien dire », on peut parfois toucher un côté de vérité).
La voilà: « Tout objet a un potentiel de conscience dont la volonté est la projection de son image. » Ça ne veut absolument rien dire, mais c'est néanmoins ce qui fait que la chose t'échappe très vite. Si Marcel Duchamp n'avait fait qu'un seul ready-made, une seule fois pour toutes, il aurait pu échapper à l'esthétique. Je ne dis pas comme Julien Alvar que « la répétition est toujours punie », au contraire peut-être trouve-t-elle une certaine récompense. Même si Duchamp avait ouvert la page d'un dictionnaire, et choisi comme ready-made l'objet qui lui tombait sous la main, par ce geste appropriatif et cette élection, il aurait été conduit à une forme d'esthétisme. S'il n'avait fait qu'un seul ready-made, alors oui, je vois bien ce qu'il aurait d'anti-esthétique.

A. J.: Pour les ready-made Duchamp procédait à un choix, qui « a été le grand problème ». « Il fallait, m'a-t-il dit, arriver à choisir un objet avec l'idée de ne pas être impressionné par cet objet, selon une délectation esthétique d'aucun ordre. De plus, il fallait que mon goût personnel soit complètement réduit à zéro. » C'est la raison pour laquelle Duchamp a dû limiter le nombre des « ready-made » car, s'il en produisait beaucoup, « ce serait la fin du ready-made » et sa condamnation. Mais n'est-ce pas une recherche impossible? Les « ready-made » de Duchamp n'échappent-ils précisément pas à toute banalité, du seul fait d'avoir été choisis, élus et mis en lumière par une pensée? Crois-tu à cette recherche de la banalité chez Duchamp?

A.: Je n'y crois guère. Elle répondait peut-être exactement à sa volonté, mais il y a aussi des volontés inconscientes, et crois bien qu'un peigne ou un urinoir sont chargés d'une signification. Il n'y a pas d'objet banal. Un objet banal, ça n'existe pas!

A. J.: Tout objet a selon toi une signification qui le distingue de sa fonction?

A.: Dans cette élection des objets pour arriver à trouver le plus banal, ou l'objet ayant le moins de signification, j'ai l'impression qu'il s'agit plutôt d'une espèce d'alchimie inconsciente pour arriver à un objet ayant une signification propre. Mais je ne mets pas en doute la

bonne foi de Marcel Duchamp, ce n'est pas la question.

A. J.: Quelle est alors la signification de l'**Accumulation** d'objets en tant que telle?

A.: Celle de la quantité qui est une expression de notre temps. J'ai l'impression que les artistes sont toujours témoins de leur temps. Nous sommes le produit d'une époque, du moment et de l'endroit où nous vivons. Aussi bien, par le côté explosion démographique, production, gaspillage, tous ces phénomènes industriels ou autres, la quantité est une expression actuelle.

A. J.: Qu'est-ce qui t'a donné l'idée de l'**Accumulation**?

A.: C'est une chose que j'ai dû ressentir d'abord d'une manière sous-jacente, depuis très longtemps. Quand je prenais des photographies, j'étais attiré par les fourmillements: je prenais par exemple des pigeons sur une place et j'aimais avoir pour finir, en agrandissement, une image composée uniquement de pigeons, ou uniquement de poissons dans l'eau.

A. J.: Eprouvais-tu une attirance particulière pour les tableaux de la peinture classique, par exemple, le « Paradis » du Tintoret qui est, si l'on veut, une « accumulation » d'anges?

A.: Ce genre d'**Accumulations** était tellement dépendant des lois de l'époque qu'elles font plus « foule » qu'accumulation. Par exemple dans **Le Triomphe de la mort** de Breughel, avec tous ces squelettes qui sortent et remplissent toutes les fonctions, je m'attarde complaisamment, jamais à l'objet lui-même pour finir. Je m'attarde par exemple sur la Mort qui joue au billard avec les Damoiseaux, ou sur la Mort qui tient l'arc de l'Archer.

A. J.: Connais-tu la fresque de la Kap Abba Cave, à Darabang (en Nouvelle-Guinée), où il y a des centaines d'impressions négatives de mains accumulées sur un mur?

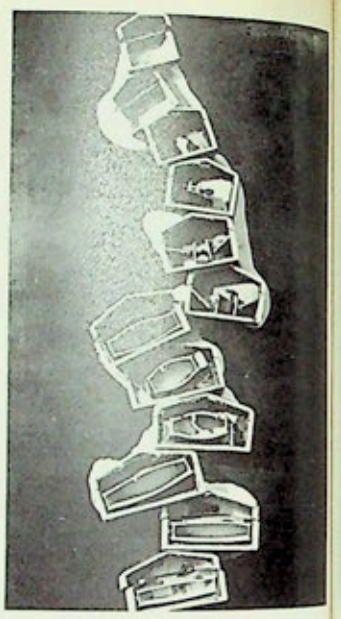
A.: Il y a, dans l'art primitif, beaucoup d'exemples de multiplication. J'y suis assez sensible: les pièces à destination magique, les fétiches à clous du Bas-Congo, ou d'autres pièces comme ça; je suis sensible à la signification de la répétition du même geste: planter un clou.

A. J.: Dans quelle mesure une **Accumulation** d'objets t'intéresse-t-elle?

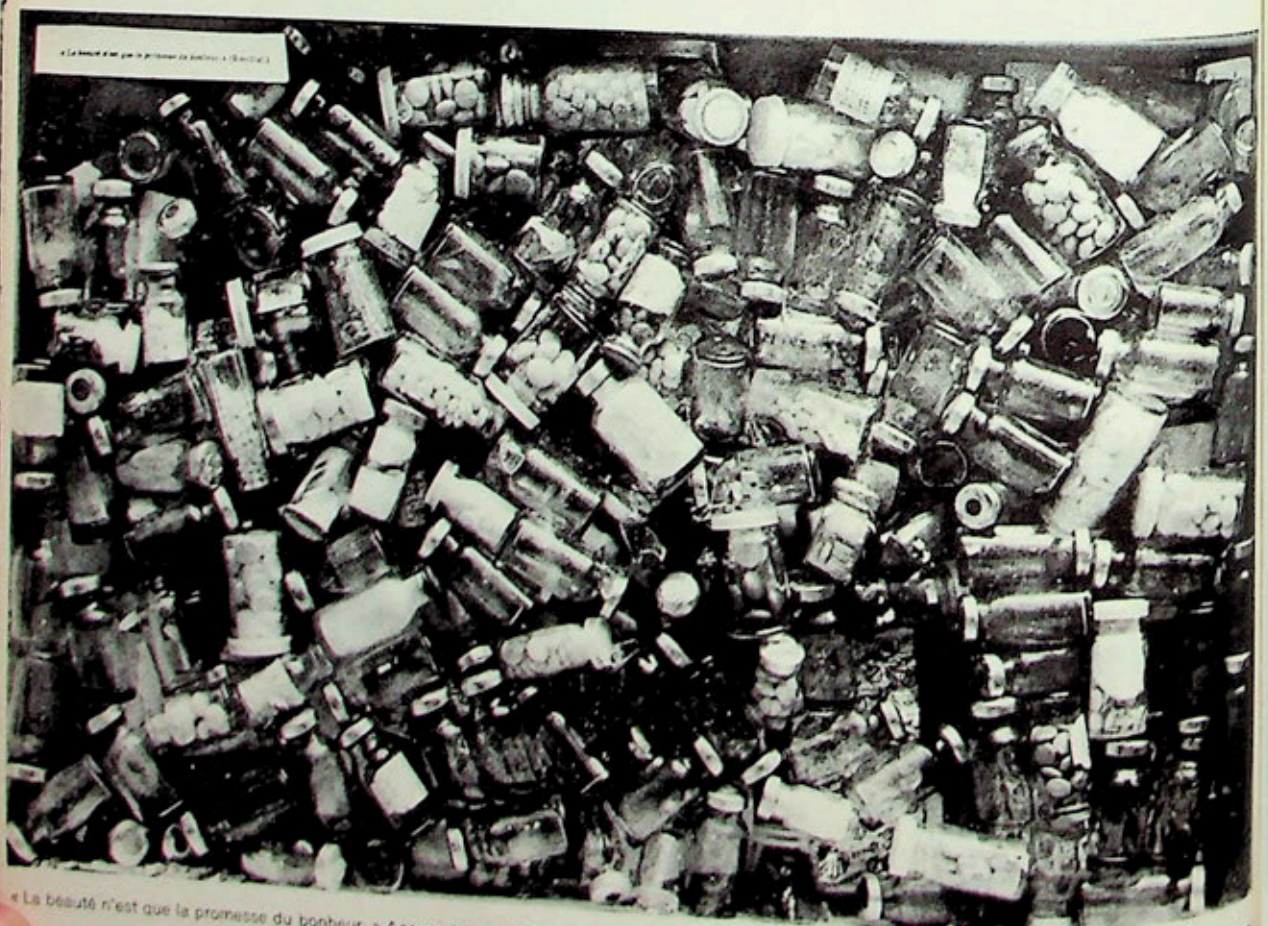
A.: Je crois que nous sommes comme les cartes perforées d'une machine I.B.M. Je dois « répondre » à l'accumulation. Il y a un animal, par exemple, qu'on appelle le rat-pack aux Etats-Unis, qui accumule n'importe quoi dans son terrier, toujours à peu près le même objet. Je crois que je dois réagir comme ça, j'ai une destination, une appétence à la quantité tout à fait particulière, ça, c'est possible aussi. (Suite en page 48)

« Le Fétiche à clous. » Sculpture, accumulation de revolvers. 1962. Haut. 60 cm.

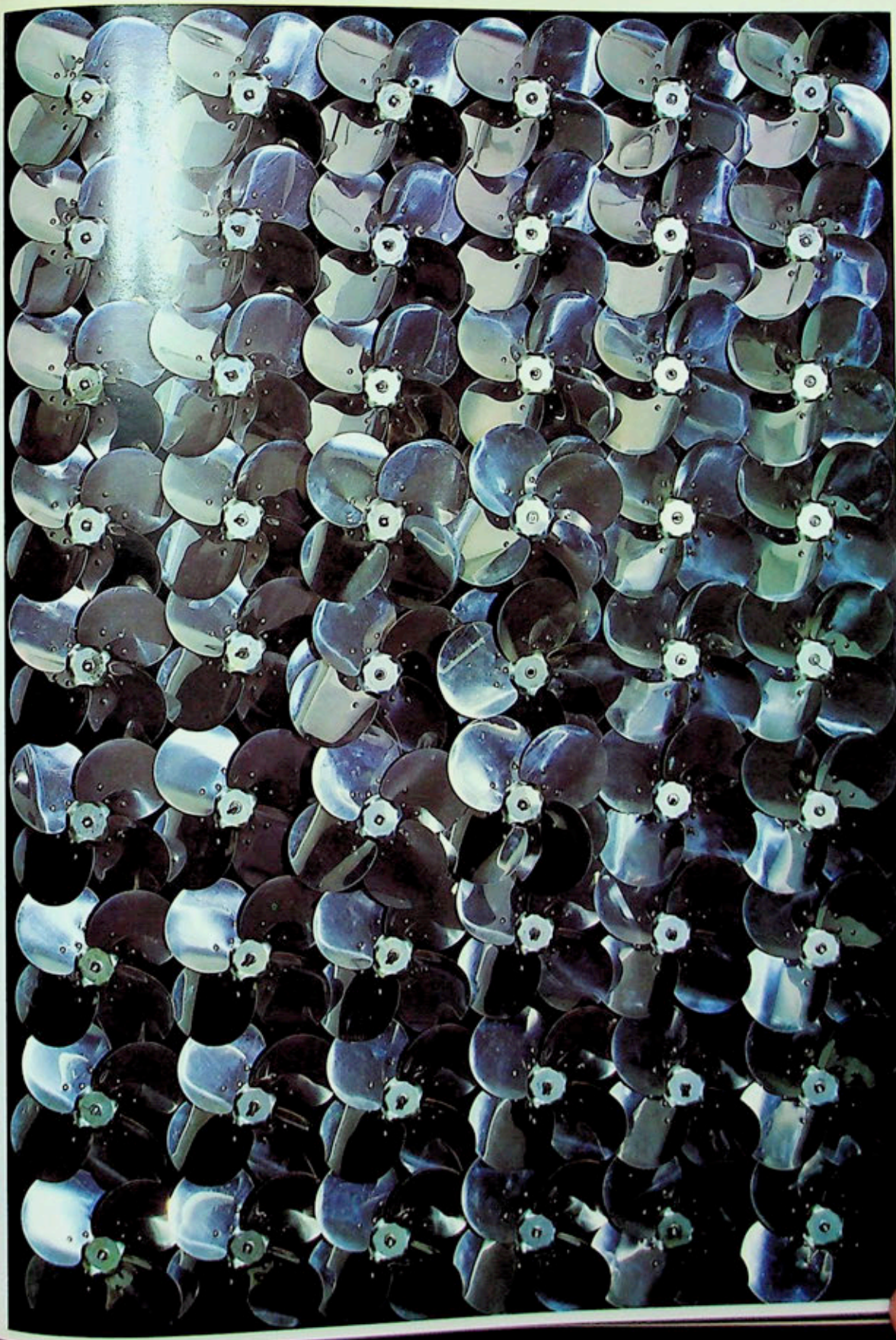
« Le Trotin. » Coupe de statue. 1962.



« Les Petites Maisons. » 19



« La beauté n'est que la promesse du bonheur. » Accumulation de flacons. 1960. 60 x 40 cm. Collection Philip Johnson — Accumulation de ventilateurs



Livres sur l'art

La Peinture vénitienne du Trecento, par Rodolfo Pallucchini

Parmi les écoles italiennes de peinture du XIVe siècle, celle de Venise, pour les historiens d'art comme aussi pour le public, est restée dans l'ombre de ses rivales de terre ferme et n'a jamais été présentée autrement qu'en appendice. Le Trecento vénitien n'a jamais été l'objet d'aucune tentative de « revival » — et ce fut le cas il y a une vingtaine d'années pour la peinture bolonaise de cette période, qui rencontra alors l'adhésion de tous les critiques, bien que cette « redécouverte » n'ait pas atteint le grand public.

Le livre de Pallucchini ne modifiera sans doute pas cette situation: il aura du moins levé une barrière, et supprimé l'excuse que le public pouvait alléguer jusqu'ici: à savoir que les textes sur les primitifs vénitiens étaient confinés dans des périodiques spécialisés, aussi peu accessibles que bien des tableaux eux-mêmes.

L'ouvrage nous apporte deux choses en une: d'une part, un véritable *corpus* de la peinture à Venise au XIVe siècle — avec, en parallèle constant, la miniature, la mosaïque, la fresque — d'autre part une « somme » des jugements portés dans le passé sur ces peintures. Le premier objet de l'ouvrage constitue naturellement son apport essentiel, pour le texte comme pour les illustrations. Le second aspect traité, si intéressant qu'il soit, pourra sembler trop historique. Comme il n'y a pas de notes, et que l'auteur tient à indiquer précisément jusqu'à quel point le terrain qu'il explore a été défriché avant lui, le lecteur risque d'en savoir finalement autant sur Bettini, Pignatti, Valcanover et Gamulin que sur Paolo Veneziano, Guariento, Lorenzo Veneziano et Jacobello di Bonomo. Au point de vue des historiens d'art naturellement, ceci est loin d'être un défaut. Mais le public pourrait en être confirmé dans son opinion que la peinture du Trecento hors de Florence et de Sienne demeure une zone impénétrable, réservée aux spécialistes.

Paolo Veneziano: Vierge à l'Enfant, *Musée du Louvre. Illustration de « La Pittura Veneziana del Trecento », par R. Pallucchini.*

D'un autre côté, nous ne saurions attendre d'un livre ce qu'il ne prétend pas nous donner. Ce sont naturellement deux choses différentes que de survoler le terrain en quelques pages lumineuses, donnant une vue synoptique de tous les problèmes, comme Roberto Longhi dans son «Viatico» de 1946 (qui demeure le meilleur texte sur le sujet), ou de retourner le sol, sillon après sillon, comme Pallucchini le fait ici, de tableau en tableau, de critique en critique.

Ceci ne signifie nullement que son livre ne laisse pas au lecteur une vue parfaitement claire des plus larges aspects du problème. Loin de là. Ce tableau d'ensemble, tel que l'auteur le conçoit, comprend trois volets: la peinture vénitienne de la première moitié du siècle, totalement inconsciente de ce qui se passe alors sur la terre ferme et regardant uniquement à l'Est, vers Byzance; puis l'impact des innovations gothiques qui interviennent dans le Nord de la péninsule; et finalement la peinture vénitienne de la seconde moitié du siècle, assimilant ces influences et préparant sa contribution au style gothique international, qui, à la fin du Trecento, établit pour la première fois un dénominateur commun entre toutes les écoles italiennes jusqu'à la rupture de la Renaissance florentine. Paolo Veneziano, Guariento et Lorenzo Veneziano sont les trois noms qui illustrent le mieux ce développement. Pour juger de l'extraordinaire isolement de Venise au début de cette évolution, il faut se rappeler que c'est exactement au commencement de la période traitée, en 1304, que Giotto a commencé son travail à la chapelle de l'Arena, à trente kilomètres dans les terres, aux portes même de Venise, sans que nul n'y ait pris garde sur la lagune. A ce stade, comme le remarque Pallucchini, Venise était véritablement plus proche de Constantinople que de Padoue. L'auteur montre brillamment comment ce processus d'assimilation s'applique à l'histoire de l'art autant qu'à l'histoire politique: le Trecento est le siècle durant lequel Venise prend pied pour la première fois sur la terre ferme et progressivement y conquiert l'hégémonie. C'est aussi le moment où Pétrarque décrit Venise comme le seul refuge de l'humanité, de la justice et de la liberté. Toutefois Venise n'était pas le seul refuge de la peinture.

L'ouvrage remarquablement utile et parfaitement édité de Rodolfo Pallucchini est le second volume de la *Storia della Pittura Veneziana* publiée par la Fondation Giorgio Cini. Des six volumes que comprendra ce panorama, l'un, consacré au XVIII^e^, paru en 1960, est dû également à Pallucchini. Des quatre restant à venir, le premier, qui couvre la période antérieure au Trecento est confié à Sergio Bettini, les trois autres à Pallucchini.

WALTER VITZTHUM.

Rodolfo Pallucchini: *La Pittura Veneziana del Trecento*. Istituto per la Collaborazione Culturale. Venise-Rome. 287 p., 711 ill., 32 pl. coul. 300 frs.

Le Palais ducal d'Urbino, par Jacques Lavalley

Le septième volume du «Corpus Primitifs flamands», consacré aux peintures exécutées par Juste de Gand (Joos van Ghent) à la cour d'Urbino, est d'un intérêt tout spécial pour les lecteurs français puisque 14 des 28 portraits de théologiens, de philosophes, d'humanistes et d'écrivains peints pour le studiolo de Federico da Montefeltro à Urbino sont aujourd'hui au Louvre. En outre, avec son château fortifié partiellement gothique et son ordonnance intérieure purement Renaissance, avec son attachement à l'héritage classique en même temps qu'à la perspective

Juste de Gand: La Communion des Apôtres. *Détail. Urbino, Palais Ducal. Illustration du livre de Jacques Lavalley: «Le Palais Ducal d'Urbino».*

nordique, le milieu d'Urbino est plus proche de la Renaissance française que toute autre cour d'Italie.

Elaborée par le savant belge qui écrivit en 1936 une monographie de Juste de Gand, Jacques Lavalley, professeur à l'Université de Louvain, cette nouvelle étude présente l'analyse technique et iconographique approfondie que les lecteurs sont accoutumés à trouver dans les publications de cette collection belge. 204 reproductions en pleine page d'excellente qualité reproduisent en détail 25 peintures de Juste de Gand. Les nombreuses photographies aux infrarouges font découvrir les intentions premières et le dessin de l'artiste que le mauvais état de plusieurs peintures ne permet plus guère d'apprécier. L'illustration est complétée par quatre planches en couleurs, un encart donnant une reconstruction de l'état primitif du studiolo, *et plusieurs documents constituant d'utiles éléments de comparaison.*

Bien que les liens aient été nombreux dès le quatorzième siècle entre l'Italie de la Renaissance et les Pays-Bas, les premières peintures préservées in situ d'un artiste flamand ayant travaillé pour une cour italienne, sont celles de Juste de Gand à Urbino. Elles comprennent la Communion des Apôtres, *achevée en 1474, les portraits du* studiolo, *qui furent terminés probablement vers 1474, et l'effigie de Federico da Montefeltro avec son fils Guidobaldo. L'œuvre de Juste de Gand pendant son séjour dans les Marches comprend encore une autre peinture qui représente le duc et son fils écoutant un orateur (aujourd'hui dans les collections de la Reine d'Angleterre à Windsor) et quatre très belles allégories peintes pour Federico da Montefeltro (deux à la National Gallery de Londres, deux qui furent détruites dans le désastreux incendie du bunker de Berlin après la seconde guerre mondiale). Les seules autres peintures connues de Juste de Gand sont une superbe* Adoration des Mages, *sur toile, au Metropolitan Museum, et le triptyque de la* Crucifixion, *sans doute la plus ancienne de ses œuvres qui nous soit parvenue, et qui est conservée dans l'église Saint-Bavon de Gand.*

La plus importante des créations «italiennes» de Juste, la grande Communion des Apôtres, *peinte pour la Confraternité du Corpus Domini, complétait un autel dont Uccello avait peint la prédelle en 1467-1468. En 1467, le projet avait été approuvé par Piero della Francesca. Juste reçut la commande de la composition principale en 1472. Elle lui fut payée en partie par Federico da Montefeltro lui-même. Juste de Gand, «maestro solenne» selon l'expression d'un humaniste de la cour, peignait des images mélancoliques, des figures semblant en état d'hypnose, dont l'influence devait être décisive sur l'art italien de la Haute Renaissance et du Maniérisme. Parmi les premières œuvres de Raphaël, qui était né et avait passé sa jeunesse à Urbino, beaucoup trahissent un intérêt évident pour la peinture flamande et plusieurs rappellent le* Bartolo Sentinat *de Juste (Pl. CXLVIII-CL), peint quelque trente ans plus tôt pour le* studiolo. *Pontormo lui aussi a sans doute été stimulé par le traitement de l'espace, par la chorégraphie presque surréaliste qui apparaît dans l'œuvre de Juste de Gand et des artistes de son entourage.*

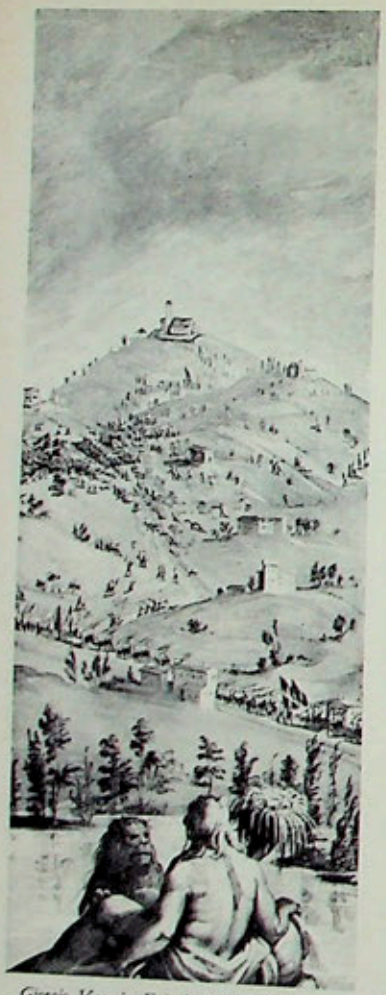
Les reconstructions photographiques des panneaux du studiolo, *que le Cardinal Barberini avait vus déposés au XVII^e^ siècle, permettent de comprendre exactement comment les petits atlantes «soutiennent» les portraits, placés dans un encadrement architectural illusoire très élaboré, en complément, et en parallèle, aux extraordinaires boiseries en trompe-l'œil placées au-dessous (pl. CLXXXII-CLXXXV). Ces figures bâlas mutilées devaient avoir été conçues à l'origine comme des personnifications de «virtus», du viril exercice des forces spirituelles et intellectuelles que constituent les écrits des auteurs dont elles supportaient et unifiaient les effigies.*

De plus, l'illustration met en lumière de façon frappante le style de Juste de Gand dessinateur. On découvre que les images, délicates et plutôt maniérées à la surface, ont d'abord été définies par un trait vigoureux et acéré, qui place Juste de Gand dessinateur plus près de Jérôme Bosch qu'aucun autre artiste de son temps.

Le professeur Lavalley nous livre en outre bien des observations extrêmement intéressantes: ainsi, il a identifié le vêtement de Judas dans la Communion des Apôtres *(pl. VIII, p. 6) comme étant le châle sacramentel juif (taleth). Nombre d'autres informations précieuses concernant notamment les relations politiques et théologiques de la cour d'Urbino, contribuent d'autre part à éclairer le sujet, unique dans l'histoire de l'art occidental.*

Ce livre qui présente l'œuvre italienne de Juste de Gand, qui met en ordre une documentation complexe en y joignant des analyses photographiques exhaustives, — et qui offre en outre un utile résumé des propres découvertes de l'auteur —, sera bien accueilli par tous ceux qu'intéresse la peinture européenne du XV^e^ siècle. Le second volume de M^me^ Ademar dans la même série, sur les peintures flamandes du Louvre, sera un supplément essentiel à cette publication, car il comprendra les 14 portraits du Louvre, beaucoup plus beaux que ceux demeurés à Urbino. Installés aujourd'hui dans une boiserie rappelant les salons des paquebots de luxe vers 1920, ils devront peut-être à cette nouvelle étude de recevoir un cadre plus digne d'eux. Colin Eisler.

Jacques Lavalley: *Le Palais Ducal d'Urbino.* Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e^ siècle. In-4°, rel. t., 132 p., 204 pl. 4 coul. 125 frs.



Giorgio Vasari : Episode du siège de Florence. Palazzo Vecchio, Florence. Illustration du livre de Paolo Barocchi : Vasari Pittore.

Peinture de l'école du Danube par Alfred Stange

L'école du Danube est depuis longtemps un objet de prédilection pour les historiens de l'art allemands, qui nourrissent à son égard une affection particulière, même lorsqu'ils ne sont pas spécialistes de cette période. Tel est le cas d'A. Stange, l'auteur d'une monumentale histoire de la peinture allemande à l'époque gothique, qui, dans la préface au magnifique volume qu'il vient de lui consacrer, avoue s'être livré à son étude comme à une occupation annexe, « du dimanche ».

Cette façon d'aborder l'école du Danube n'est pas sans influer sur l'image qui en est donnée, mais le livre de Stange dépasse par son ampleur le cadre d'un simple ouvrage de vulgarisation écrit par un érudit pour se délasser. Il comble une lacune : aucune synthèse sur l'école du Danube n'avait paru depuis le livre de H. Voss, écrit en 1907 et aujourd'hui largement dépassé. Par la suite, à l'exception de quelques monographies sur Altdorfer et sur Wolf Huber, les chercheurs s'étaient surtout attachés à reconstituer l'œuvre de maîtres secondaires. Il arrivait que tout leur effort s'épuisât à cette tâche et que la subtilité de leurs analyses les conduisît à l'arbitraire des attributions.

Stange ne le cède en rien à ses prédécesseurs par l'érudition — son domaine propre est d'ailleurs trop proche de la Renaissance allemande pour qu'il l'aborde en étranger. Il regroupe les œuvres de façon nouvelle et propose des attributions beaucoup plus convaincantes dans l'ensemble que celles des autres auteurs.

Là réside l'apport le plus positif de son ouvrage : apport limité eu égard à la qualité médiocre de la plupart des œuvres soumises à contestation. Les traits généraux que Stange donne à l'école du Danube sont en effet ou tout à fait connus, ou tout à fait subjectifs, et tous très discutables. Il pousse le respect des recherches passées jusqu'à redonner un moment consistance, pour les rejeter après mûr examen, à des hypothèses sur les origines du style d'Altdorfer complètement abandonnées depuis plusieurs décades, et à ranger dans l'école du Danube des artistes comme Jörg Breu l'Ancien ou Rueland Frueauf le Jeune, qu'il sent bien y être étrangers, mais que certains historiens avaient cru devoir y placer.

Relevant l'adjectif de romantique dont on a maintes fois qualifié l'école du Danube, il consacre un chapitre entier, le dernier, à un parallèle entre cet aspect de la peinture allemande au début du seizième siècle et le courant artistique et littéraire du début du dix-neuvième siècle ainsi nommé. Or les auteurs qui, comme Pinder, ont prononcé ce mot (en pensant d'ailleurs aussi bien à Baldung et à Grünewald qu'à Altdorfer) ne se référaient pas à un mouvement défini dans le temps : ils comprenaient bien plutôt par romantisme l'expression naturelle de l'âme allemande et leur vision de l'école du Danube, comme de tout l'art germanique, était fortement marquée par le nationalisme de l'époque.

Stange ne s'est pas dépouillé de cette habitude de concevoir le style du Danube comme l'expression naïve, directe, irréfléchie d'un sentiment profond né au contact des réalités vitales ou cosmiques. Une telle interprétation conduit naturellement à méconnaître les véritables problèmes de création artistique, à traiter sur le même plan des artisans rustiques qui recopient des formules et des maîtres aussi originaux qu'Altdorfer ou Wolf Huber ; à ignorer ou sous-estimer les rapports entre l'œuvre de ces derniers et les grands courants artistiques de l'époque, y compris dans les Flandres (seules les relations avec l'œuvre de Dürer sont suffisamment indiquées) ; à vouloir expliquer la genèse de l'école du Danube à partir d'une tradition régionale, autrichienne et bavaroise, où se trouvent mêlées les œuvres les plus différentes de qualité, de style et de portée.

Elle dépasse pourtant le simple attachement au milieu naturel et le pan-vitalisme pour s'élever à la *Kulturgeschichte*. Stange reprend à son compte le parallèle, bien fragile, établi par Benesch entre les tableaux d'Altdorfer et certains textes de Paracelse. Mais il établit surtout un rapprochement nouveau et personnel entre l'art de l'école du Danube et la *Devotio moderna*, forme de religiosité apparue aux Pays-Bas au quatorzième siècle. Il va sans dire qu'aucune preuve, aucun argument autre que l'impression subjective de l'auteur ne peuvent être apportés à l'appui de cette thèse.

L'arbitraire s'accroît du fait qu'il conçoit l'école du Danube comme un être de raison défini par un critère précis (la *Devotio moderna*) et non comme une réalité ou un ensemble de réalités complexe à la définition toujours imparfaite et insuffisante : deux maîtres étroitement liés (mais dont les relations restent à préciser), très ouverts à l'art de leur époque, dont le plus célèbre est éminemment curieux et changeant (ce qui rend vaine toute tentative de résumer son art en une formule), qui ont formé des élèves, exercé une influence variable sur des artistes locaux à la personnalité plus ou moins marquée et plus ou moins sensibles à d'autres courants artistiques, et sur des peintres formés à d'autres écoles (jusqu'en Bohême, sur le maître du retable d'Osek, ou en Italie, sur Altobello Melone), de sorte qu'il existe plus de rapports entre la *Sainte Famille avec Saint Jean l'Evangéliste* d'Altdorfer et telle œuvre mantegnesque qu'entre le *Saint Jean à Patmos* du Musée National Bavarois et le *Martyre de Saint Laurent* du Musée Archidiocésain de Vienne. Stange veut donc tracer une frontière précise entre ce qui est de l'école du Danube et ce qui n'en est pas, et se trouve ainsi conduit à voir une différence d'esprit fondamentale entre des œuvres que seule distingue la facture, quand il eût été plus instructif d'insister sur une certaine communauté de thèmes et de sources d'inspiration.

Sans doute a-t-il raison de chercher la caractéristique de l'école du Danube, pour autant qu'elle soit une, plus dans une manière d'appréhender et de représenter le paysage que dans la place accordée à celui-ci, mais il faut y voir la conséquence d'une communauté de style dans le dessin plutôt que d'en chercher la raison dans une hypothétique relation avec la *Devotio moderna*, encore que ce style si reconnaissable n'épuise pas, il s'en faut, la définition de l'art des maîtres : on aurait aimé trouver dans l'ouvrage de Stange une étude attentive sur la construction de l'espace chez Wolf Huber et Altdorfer, sur le rôle des motifs dans l'œuvre du second, sur leur luminisme, sur leur évolution vers le maniérisme, par laquelle ils s'inscrivent dans un courant plus large...

Il reste que le grand chapitre consacré aux maîtres et aux œuvres contient de nombreuses observations pertinentes et positives qui, bien que mal exploitées, permettront au lecteur de rectifier les vues générales. Mais l'on peut regretter qu'un si grand chercheur ait abordé ce sujet délicat avec des théories et une optique aussi périmées, et se soit à ce point laissé abuser par des idées reçues. *P. Vaisse.*

Alfred Stange : *Malerei der Donauschule*, in-4°, 300 p. 25 pl. en couleurs, 212 en noir et 23 ill. in-t, notices bibl. et cat. de l'œuvre peint des artistes étudiés (Bruckmann édit., Munich, 1964).

Vasari peintre, par Paola Barocchi

L'influence de Vasari fut immense : le paradoxe est que ce peintre en dut l'essentiel à sa plume. Première grande histoire de l'art depuis l'antiquité, ses Vite eurent un retentissement qui s'étendit jusqu'à la création artistique : sa peinture n'a jamais prétendu à un prestige égal. Elle regarde davantage vers le passé que vers l'avenir, et conclut la page la plus brillante de l'art florentin sans lui désigner les moyens d'un renouvellement. Mais prenons garde que ses qualités mêmes — celles qui précisément faisaient l'importance des écrits — l'ont grandement desservi, et continuent à lui nuire. Notre époque, qui commence à s'attacher au « Maniérisme », en choisit les formes extrêmes, et distingue les recherches inquiètes du Pontormo ou les subtilités poétiques d'un Beccafumi. Or Vasari préfère l'équilibre. Il demeure un humaniste, fuit l'étrange et se détourne des drames intérieurs. Il discipline volontairement une inspiration que les premières esquisses révèlent puissante et prompte. Il appartient à cette génération intermédiaire qui, entre celle d'un Rosso et celle d'un Goltzius, cherche une formule éclectique et volontiers s'accommode des tâches et du ton officiels. Sous son pinceau un monde souple et froid se soumet aux définitions intellectuelles,

et les nudités multipliées n'arrivent pas à le charger de trop sensualité. Mais la démarche est assez noble pour retenir, les réalisations ont assez d'ampleur pour s'imposer. La foule qui de Pâques à l'automne déferle dans les salles du Palazzo Vecchio *de Florence ne peut s'empêcher de donner au moins un regard aux vastes ensembles peints du* Salon des Cinq-Cents. *Grâce au livre que voici, quelques yeux, désormais, s'arrêteront plus longuement. Avec profit. Bienvenue donc cette première monographie sur Vasari peintre — surtout due à une plume aussi autorisée.*

Car il appartenait à Paola Barocchi de réaliser cet ouvrage. Florentine de naissance, elle est de plain pied avec l'art de Vasari; professeur à l'Université de Lecce, elle s'est attachée à la fois à l'art du XVI^e^ siècle et aux textes de critique: trois gros volumes parus récemment à Bari, et qui contiennent, publiés et annotés par ses soins, les principaux traités d'art de ce temps, constituent un admirable monument d'érudition dont l'équivalent n'existe pas en France. Ce dernier livre est né lui aussi d'une vaste enquête scientifique sur l'œuvre de Vasari et de ses collaborateurs. Il en apporte un simple résumé: suffisant toutefois pour renouveler nos idées sur la carrière de l'artiste, grâce à la formule originale et au goût qui président à cette collection. Vingt-quatre planches en couleurs et cent planches en noir, toutes commentées par l'auteur, illustrent l'art de Vasari comme il ne l'avait pas encore été, et loin de se borner aux compositions les plus connues, les plus accessibles, proposent de nombreuses reproductions inédites. On a glissé dans le texte vingt-cinq autres photographies qui facilitent les comparaisons avec le style des collaborateurs, Gherardi, Pagani ou Poppi. L'autobiographie de l'artiste est reproduite dans le texte original; un ample essai de Paola Barocchi, une bibliographie complètent heureusement ce qui est à la fois un album agréable et un livre de travail.

Le touriste qui arrive à Arezzo est impitoyablement traîné à l'église San Francesco, que les soins de restaurateurs énergiques ont transformée en une sorte de musée-laboratoire, et projeté devant les admirables fresques de Piero della Francesca pour une confrontation qui sera plus ou moins heureuse selon l'heure, l'affluence et l'incertain recueillement du lieu. Pèlerinage nécessaire. Mais qu'il prenne ensuite le temps de se rendre à la Casa di Vasari, *belle demeure décorée pour lui-même par Vasari et ses élèves. Les plafonds peints d'allégories de ces pièces ouvertes sur les feuillages d'un jardin, le mélange d'érudition et de goût, le pur amour des formes mêlé à la délectation de l'esprit: qu'il sache désormais, averti par ce livre, reconnaître et goûter dans ce témoignage de l'humanisme toscan un accord dont le secret est perdu.* Jacques Thuillier.

Paola Barocchi: Vasari pittore. *G. Barbera éd., 1964 (tome IX de la « Collana d'arte », collection dirigée par Paola della Pergola et Luigi Grassi). Un volume 18 × 25 cm., sous emboîtage, 340 p., 24 pl. en couleurs, 118 pl. en noir.*

La gravure italienne du XVI^e^ siècle, par Alfredo Petrucci

On n'avait jusqu'ici qu'un seul ouvrage sur la gravure italienne du XVI^e^ siècle, celui de Mary Pittaluga (1930) aujourd'hui très difficile à obtenir. Le nouveau livre d'Alfredo Petrucci ne remplace pas ce travail précieux par la précision et l'abondance de l'information et des notes bibliographiques. De même que Pittaluga, Petrucci étudie l'estampe comme œuvre d'art, mais il apporte une conception du sujet très différente et opportune. Chez lui Marcantoine occupe la place qui est la sienne, incontestablement la première. La grande erreur de Pittaluga a été de faire l'histoire de l'estampe italienne à partir d'une esthétique normative et, qui plus est, fondée sur les principes les plus vagues; le terme fondamental de *sincérité* venait justifier un goût étroit selon lequel l'art « insincère » de Marcantoine avait gâté presque toute l'estampe du siècle. Seuls étaient exempts de cette tare et mis en relief excessif quelques graveurs de clairs-obscurs et quelques aquafortistes.

On a trop répété que Marcantoine était le photographe du XVI^e^ siècle. Petrucci, qui sent ce que son art a de rare et d'important, a su lui rendre justice. Il n'en ignore pas le reste pour autant. Si les clairs-obscurs sont un peu négligés, les eaux-fortes sont bien traitées, et il y a une page remarquable sur Meldolla. D'une façon générale, le goût est très ouvert et le livre, qui est une introduction assez succincte, donne une excellente idée de la variété des formes d'expression dans un domaine où il y a peu de premiers rôles, peu de noms très illustres, mais une foule de manifestations piquantes et de notes personnelles à dégager. Même si certains artistes sont un peu injustement négligés comme Battista Franco ou Paolo Farinati — celui-ci sans doute par réaction contre Pittaluga qui lui accordait un peu trop de place — le tableau d'ensemble reste juste. On y trouvera en particulier des pages de critique excellentes sur Agostino Carracci et sur Giulio Campagnola; ici, Petrucci montre qu'au contraire de ce qu'on dit en général, la vision de miniaturiste de Giulio va tout à l'encontre du giorgionisme, et que sa technique prestigieuse cache une incompréhension profonde de son modèle.

Le livre est écrit d'un style très littéraire, un peu alambiqué et d'un grand charme. On ne peut qu'admirer le tour romanesque que l'auteur donne à certains épisodes, alors qu'on ne sait pratiquement rien de la biographie des graveurs; il y a là une imagination qui ne laisse pas insensible, même si elle fait un peu sourire, et si elle va parfois au-delà ou même à l'encontre des rigueurs de l'érudition, car il y aurait bien des détails à reprendre.

L'illustration a le mérite de sortir souvent des sentiers battus. Malheureusement la reproduction n'est pas très bonne et certaines planches sont tout à fait floues. De plus, les exemplaires qu'on a reproduits ne sont pas toujours excellents, à cause des lacunes des cabinets italiens. Ceci est surtout sensible dans Marcantoine: *Le Grimpeur* (pl. 4) est tiré sur une planche restaurée, l'épreuve de *Lucrèce* (pl. 8) est très mauvaise, et celle du *Jugement de Pâris* (pl. 10) une mauvaise copie et non la planche de Marcantoine. H. Zerner

Alfredo Petrucci: *Panorama della incisione italiana: Il Cinquecento* — Rome, Carlo Bestetti, 110 p., 80 pl. 70 frs.

Les tableaux italiens de la collection royale d'Angleterre, par Michael Levey

Jugée comme collectionneur d'œuvres d'art — et de l'art italien plus spécialement — la maison royale d'Angleterre fait figure de parent bien pauvre à côté de la France, de l'Espagne et de l'Autriche. Et pourtant les rois d'Angleterre ne pouvaient souhaiter de meilleure initiation que la présentation à Henri VII, par un envoyé aussi illustre que Castiglione, du tableau le plus réduisant de Raphaël — le Saint Georges *aujourd'hui à Washington — arrivé à Londres comme cadeau du duc d'Urbin en 1506. Il faut attendre un siècle jusqu'à Charles I et sa femme Henriette de France, fille de Marie de Médicis, pour trouver les débuts d'un véritable goût pour l'art italien. Chose caractéristique pour l'Angleterre: la couronne suit l'exemple donné par les grandes familles du royaume; elle ne le donne pas elle-même. Et il est bien significatif que Charles I est obligé de racheter avec Pembroke le tableau de Raphaël cédé entre-temps par ses prédécesseurs.*

Deux seuls moments de passion ont marqué l'histoire du goût royal pour les arts: Charles I, lors de l'acquisition de la collection des Gonzague, et Georges III, au moment de l'achat des tableaux et dessins rassemblés par le consul Smith à Venise. La première occasion a laissé peu de traces en Angleterre, l'exécution du roi

Luca Giordano: Histoire de Psyché. *Illustration du livre de M. Levey: « The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen ».*

ayant entraîné la vente de sa collection par Cromwell. L'achat de la collection du consul Smith d'autre part, a donné à l'Angleterre une suite remarquable de tableaux de Canaletto, des Ricci, et de Zuccarelli, que nous trouvons encore aujourd'hui dans les demeures royales. Ces noms pourtant perdent de leur résonance si on pense à l'accroissement extraordinaire que les collections des grandes familles anglaises prennent à cette époque — les noms des Devonshire et Leicester nous en donnent encore une idée aujourd'hui — et dont l'essentiel a servi depuis le XIX^e^ siècle à peupler les musées du monde entier et surtout de l'Amérique. Mis à part l'épisode de la collection des Gonzague, la couronne pouvait rivaliser avec les Grands uniquement par sa collection de dessins à Windsor, restée sans pareille.

Les éditions Phaidon se sont chargées depuis 1945 de publier le catalogue complet de ces dessins dans une série bien connue et dirigée par Sir Anthony Blunt. Depuis l'année dernière, il s'y ajoute le catalogue des tableaux possédés par la couronne. Après la parution du volume de Oliver Millar dédié aux tableaux anglais des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, c'est le catalogue des tableaux italiens qui nous est présenté par M. Michael Levey, conservateur à la Galerie Nationale de Londres.

Comme les catalogues exemplaires préparés par M. Levey pour la National Gallery le laissaient prévoir, son travail est des plus scrupuleux et des plus méthodiques. Chose particulièrement appréciable, le catalogue proprement dit est précédé par un essai de 30 pages qui retrace l'histoire des collections royales en Angleterre. Ici l'auteur ajoute au panorama déjà bien connu une suite d'importantes précisions de détails. Ou des détails simplement illustratifs. Ainsi, à propos des relations entre Charles I^er^ et la Cour papale des Barberin, l'auteur cite des documents du Public Record Office jusqu'à présent inédits et nous apprenons de cette manière l'irritation du Cardinal Francesco Barberin au sujet de l'envoi des tableaux au roi : « Non ha scritto se voglia copie, originali, se antichi o moderni ». Subtilité italienne face à l'avidité des novices anglais.

Le catalogue même groupe par ordre alphabétique les 364 tableaux italiens du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle qui se trouvent actuellement dans six maisons royales, principalement : Buckingham Palace, Windsor, et Hampton Court, avec quelques-uns au St. James's Palace, au Holyroodhouse à Edimbourg, et au Kensington Palace. En plus de l'historique de chaque tableau, le catalogue de M. Levey nous procure une abondante documentation photographique, particulièrement importante étant donné la difficulté d'accès d'une grande partie des œuvres. Deux tableaux n'avaient jamais figuré dans la littérature et représentent des découvertes même pour les spécialistes : un Carlevaris et un Canaletto.

C'est avec impatience que l'on attend le volume, déjà en préparation et également confié à M. Levey, consacré aux 330 tableaux italiens de la collection royale antérieurs à 1600.

Walter Vitzthum.

Michael Levey : The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. 109 p., 269 ill., 6 planches en couleur. The Phaidon Press, Londres. 75 s.

100 dessins européens au Metropolitan Museum of Art, par Jacob Bean

Nous sommes heureux, en tant que conservateur du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, de présenter le très remarquable ouvrage de Jacob Bean, conservateur du Département des Dessins au Metropolitan Museum of Art de New York. Jacob Bean est en effet l'un des rares attachés à titre étranger à notre Cabinet du Louvre, où nous avons pu, depuis des années, apprécier son érudition si remarquable — et plus spécialement en ce qui concerne l'école italienne — dont nous fûmes souvent bénéficiaires. Nous n'oublions pas la part importante qu'il prit à la rédaction des catalogues de certaines de nos expositions, consacrées aux dessins florentins de la collection de Filippo Baldinucci en 1958 et aux dessins romains et français du XVII^e^ siècle, en 1959 et 1960. Il est d'autre part l'auteur du catalogue raisonné des dessins italiens du Musée Bonnat à Bayonne, en 1960.

Le livre dont il est question ici forme un choix judicieux de cent parmi les plus beaux dessins du Metropolitan Museum de New York. Celui-ci possède, rappelons-le, l'une des plus anciennes et importantes collections américaines de dessins, constituée à partir de la donation Vanderbilt en 1880. Ce choix reflète la composition de ce fonds, particulièrement riche en Italiens — et parmi ceux-ci en Vénitiens du XVIII^e^ siècle — et en Français du XIX^e^ siècle. L'auteur a en effet sélectionné cinquante Italiens et vingt-neuf Français, le reste se partageant entre les écoles allemande, flamande, hollandaise, espagnole et anglaise. Les

Fr. Guardi : Entrée d'un palais. *Lavis. Illustration du livre de Jacob Bean : « 100 European Drawings in the Metropolitan Museum ».*

contemporains sont représentés, notamment par Jacques Villon avec un très beau *Portrait de Félix Barré* (n° 79) et Picasso, avec une *Femme nue* (n° 96), de la période cubiste, 1910, et un *Portrait d'Ambroise Vollard* (n° 97) daté 1915, ingresque d'esprit. Nombre des dessins présentés sont, remarquons-le, des acquisitions récentes du Metropolitan Museum.

Chaque dessin, reproduit d'une manière très satisfaisante, est accompagné d'une fiche technique (matière, dimensions, annotations, etc.), d'un commentaire critique où l'auteur expose les raisons de l'attribution, les circonstances de l'exécution, et établit des rapprochements avec d'autres œuvres du même artiste. Une analyse stylistique, un historique, une bibliographie, la liste des expositions auxquelles le dessin a figuré complètent cette étude exhaustive.

Trois dessins retiendront surtout notre attention, car ils viennent accroître nos connaissances actuelles et de ce fait offrent un très grand intérêt : une étude de Raphaël (N° 11) pour la *Madone dans la prairie* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, étude retrouvée en 1963 en Angleterre ; l'allégorie de la *Rédemption du Monde* de Véronèse (n° 25) dont on avait perdu la trace depuis la vente Noeblin fils à Paris en janvier 1863 ; un feuillet représentant le *Triomphe de Cybèle* (n° 38) et reconnu comme étant une étude préparatoire de Luca Giordano pour un plafond du palais du Buen Retiro à Madrid. Signalons encore un dessin de Jean Cousin, *L'Adoration des Bergers* (n° 52) qui a permis à Jacob Bean d'identifier comme étant du même artiste un de nos dessins du Louvre (INV. 33.427), classé jusqu'ici dans les anonymes français du XVI^e^ siècle.

Nous ne pouvons nous étendre mais nous voudrions retenir, parmi les plus célèbres pièces, la superbe étude de Michel-Ange pour la Sibylle Libyque de la Chapelle Sixtine (n° 10), l'incomparable série de Gian Battista Tiepolo (n° 40 à 43) et de Francisco Guardi (n° 46 et 48) provenant de la collection du marquis de Biron, le *Portrait d'un ecclésiastique* (n° 51), que l'on s'accorde généralement à considérer comme le seul dessin connu de Jean Fouquet avec le *Portrait de Juvénal des Ursins* conservé à Berlin, l'*Homme lisant dans un jardin* (n° 70) où Daumier aurait représenté Corot, le *Portrait d'Aman-Jean* où Seurat joue en virtuose du noir et du blanc (n° 78).

Précieux instrument de travail pour les spécialistes, cet ouvrage sera aussi un objet de délectation pour les artistes et les amoureux du dessin. Sachons en gré à Jacob Bean. *Maurice Sérullaz.*

Jacob Bean : *100 European drawings in the Metropolitan Museum of Art*. In 4°, 222 p. 100 rep. : 82 frs.

Johann Heinrich Schönfeld, par Hermann Voss

Est-il opportun de présenter ce livre au public français ? L'accueil qu'une bonne part de la presse vient de faire à l'exposition Caravage et le XVII^e^ siècle italien *est fait pour en détourner. Il semble que la majorité de nos compatriotes, avec un retard de quelque trente ans, croient encore de bon ton de bâiller devant l'« académisme bolonais », jugent le Guide conventionnel et le Guerchin creux. Comment prétendre attirer leur attention sur Schönfeld, qui appartient à ce XVII^e^ siècle allemand, bien plus méconnu encore en France que le Seicento italien ?*

Il est pourtant impossible d'ignorer plus longtemps à Paris cette réhabilitation de la peinture « baroque » allemande, qui compte parmi les apports capitaux de l'histoire de l'art contemporaine (à quand, dans le programme des grandes expositions, celle-là, qui serait si neuve et si profitable ? Ne serait-ce pas l'occasion de mettre en œuvre certains accords culturels ?). Lente redécouverte, il est vrai. On a commencé par remettre en honneur les grands décorateurs du XVIII^e^ siècle, que leur parenté avec les Vénitiens rendait plus accessibles : Tiepolo permettait d'apprécier Maulbertsch. Les peintres du XVII^e^ siècle retrouvent plus lentement audience : rare le cas d'un Johann Liss, de nouveau doté d'une biographie, d'une œuvre et de quelque notoriété. Sandrart le premier — en tant que peintre, et non comme biographe — Sandrart reste négligé : qui a regardé, à Paris même, dans l'église Notre-Dame des Blancs-Manteaux, cette grande Mort de la Vierge *qui compte parmi ses meilleures toiles ? Espérons qu'un éditeur saura comprendre l'intérêt des recherches qu'achève sur lui Mlle Catherine Krahmer. En attendant, c'est le professeur Hermann Voss qui, à quatre-vingts ans passés, après avoir frayé jadis la route aux études sur le caravagisme et l'art « baroque » italien, donne une admirable preuve de la jeunesse de son goût (et une bonne leçon aux esprits sclérosés) avec cette première monographie sur Schönfeld.*

L'artiste méritait cet hommage. Il ne faut pas lui demander le talent de grand décorateur d'un Maul-

J. H. Schönfeld : Gédéon au bord du Jourdain. *Vienne, Kunsthistorisches Museum. Illustration du livre d'Hermann Voss : « Johann Heinrich Schönfeld ».*

bertsch, ni son maniement hardi des formes et du clair-obscur : né en 1609, c'est un homme du XVII^e siècle. Mais sa poésie gagne en résonance ce qu'elle perd en prestige. Eclectisme ? On ne manquera pas de prononcer ce mot. Et certes Schönfeld a connu le caravagisme et les diverses recherches des Italiens à Rome même, où on le rencontre en 1633 sous le nom de Belcampo, *et à Naples, où il dut séjourner ensuite. Ce n'est pas non plus sans raison que devant certaines œuvres on songe nécessairement à Venise, en particulier à Maffei. Il doit beaucoup aux inévitables contacts avec le Nord, il a certainement vu Bramer, par exemple, et bien d'autres septentrionaux. Mais tout cela se fond dans une poésie personnelle qu'on chercherait vainement en Italie, en Hollande, à plus forte raison en France. Les Bacchanales (Berlin, Naples) sont traversées de lueurs inquiètes, une crispation nerveuse raidit scènes bibliques ou martyres de saintes au bord de la vision onirique (Vaduz, Munich, Graz), et sans cesse risque de compromettre la recherche de l'élégance mondaine. Parmi les arbres grêles et les tombeaux en ruines, les couleurs des oiseaux et les crânes desséchés accompagnent les incantations magiques des chercheurs de trésors (Stuttgart, Friedrichshafen) ou la méditation du philosophe (Vevey, coll. priv.) avec une insistance déjà toute « romantique » : on songe aux gravures d'Umbach, autre artiste singulièrement méconnu (même en Allemagne) et dont il faudra quelque jour rappeler le mérite. La couleur, diverse selon les périodes, tantôt s'obscurcit et ne laisse plus chanter que quelques rouges vifs, tantôt se fond en brumes bleutées. Qu'il s'agisse de Gédéon au bord du Jourdain (Vienne), ou de la Mort de sainte Rosalie (coll. part.), ou du Sacrifice à Diane (Augsbourg), ou simplement du Déluge (Vienne), chaque thème est renouvelé, chaque œuvre trouve moyen de retenir par quelque invention plus ou moins étrange et toujours poétique. Allez voir au musée de Dijon la* Chute du magicien Simon, *que dès 1939 Roberto Longhi attribuait, avec la plus grande vraisemblance, à la jeunesse de l'artiste (c'est le seul tableau de Schönfeld jusqu'ici retrouvé en France) : cette petite toile suffit à rendre terne toute la salle de Hollandais parmi lesquels elle est accrochée...*

Certes, comparé à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, à Cortone en Italie, à La Hyre ou Bourdon en France, Schönfeld manque d'assise et d'ampleur. La veine est mince : mais elle est précieuse. L'artiste reste un maître du second rang : mais, grâce au livre d'Hermann Voss, il ne sera plus possible de dresser un panorama de l'âge d'or de la peinture européenne en le passant sous silence.

Jacques Thuillier.

Hermann Voss : Johann Schönfeld, ein Schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts. *Biberach an der Riss, 1964. Un vol. 23 × 28 sous jaquette couleurs, 38 p. plus 3 pl. couleurs et 71 en noir.*

Goya. Gravures et lithographies, par Tomás Harris

Il n'y a guère qu'une chose à reprocher au *Goya* de Tomás Harris : c'est un livre encombrant et lourd. Cette difficulté de maniement n'est pas négligeable, pour un catalogue qu'on sera amené à consulter de façon courante. Ce défaut se fait sentir d'autant plus que les reproductions, encore que bien suffisantes pour tenir lieu d'une longue description, sont trop petites et trop pauvres pour remplacer, par exemple, celles publiées par Arts et Métiers Graphiques. Ceci se rapporte aux petites reproductions du catalogue, et non aux grandes en collotypes — souvent de détails — qui sont d'une qualité exceptionnelle et illustrent à merveille le texte.

Le travail de T. Harris sur Goya vient rejoindre les grands catalogues d'estampes qui sont un véritable plaisir à qui sait goûter le fruit d'une observation minutieuse, le Dürer de Meder, les Rembrandt de Rovinsky puis celui de Hind, le Callot de Lieure, etc. Il est même étonnant que Goya n'ait pas été plus tôt l'objet d'un tel ouvrage, le meilleur catalogue étant resté jusqu'ici celui par trop succinct de Delteil dans son Peintre Graveur illustré. La richesse des observations techniques de Harris sur l'art graphique de Goya, qui occupent presque tout le premier volume, est tout à fait surprenante. Notre connaissance des méthodes de l'artiste aussi bien que de la destinée et des tirages des planches en est entièrement renouvelée. La « cuisine » graphique de Goya s'y révèle d'une complexité et d'une variété que l'on ne suspectait pas et qui rejoint ce que fit Rembrandt. Toutes les techniques de la gravure ont été mises à contribution, pour obtenir parfois des nuances presques imperceptibles, c'est ce qui ressort si bien des grandes illustrations. Ces secrets de l'officine ne sont pas seulement intéressants en soi, ils peuvent parfois donner des précisions par exemple sur la chronologie des planches qui est établie maintenant très sûrement dans le cas des *Désastres de la Guerre*.

Tous les dessins préparatoires connus, toutes les épreuves exceptionnelles sont repérés. La description des éditions et des tirages donnée par Delteil est entièrement modifiée. Pour prendre un exemple important, il n'est pas exact que les planches des *Proverbes* aient été remaniées avant la première édition, ce qui n'aurait permis d'en juger que d'après les rarissimes épreuves d'essais de l'artiste.

Point de verbiage sur l'interprétation des planches, point de rhapsodies sur l'art du graveur, mais tous les éléments utiles d'une connaissance de l'art graphique de Goya sont ici réunis. Il est

Goya : Les désastres de la guerre : Madre infeliz ! *Détail. Illustration du livre de Tomás Harris : « Goya. Engraving and lithography ».*

certain que ce bel ouvrage reste longtemps un précieux livre de référence. On aimerait voir souvent des ouvrages de cette qualité. H. Zerner.

T. Harris: *Goya. Engravings and lithographs.* 2 vol. in 4°, rel. t. Bruno Cassirer, Oxford. Faber & Faber, Londres. 478 frs.

Les dix livres d'architecture de Vitruve

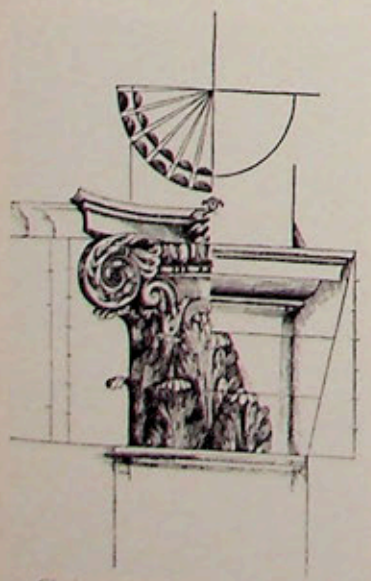
La présentation d'André Dalmas qui accompagne cette édition de Vitruve dans la traduction de Claude Perrault, souligne les difficultés de l'entreprise en même temps que sa portée: aux problèmes que pose la traduction d'un texte connu seulement par un manuscrit du IV^e^ siècle, et dont les illustrations originales n'ont pas été préservées, s'ajoute le fait que Vitruve écrivait, au premier siècle de notre ère, pour les « hommes de l'art », les architectes, et que les aspects techniques de l'ouvrage sont souvent déroutants pour le lecteur non spécialiste.

On sait l'importance du traité de Vitruve aux yeux des architectes de la Renaissance, le succès des premières éditions publiées en Italie, en Allemagne et en France. — Le texte latin, retrouvé en 1410, est publié pour la première fois en 1511 à Venise, avec des illustrations de Fra Giocondo. C'est en 1547 que Jean Martin fait paraître la traduction française, avec des bois gravés dus en partie à Jean Goujon. (Beaucoup ne sont en effet que des copies médiocres des éditions latines illustrées par Fra Giocondo.)

La publication en 1673 de la traduction de Claude Perrault, accompagnée de très belles gravures, témoigne de la permanence de l'intérêt suscité par l'œuvre de Vitruve. Si les « Dix livres d'architecture » ne peuvent plus être aujourd'hui la référence fondamentale, le « bréviaire » qu'ils furent jusqu'à l'époque classique, ils gardent pourtant une valeur qui n'est pas seulement historique. On y trouve une manière d'analyser l'édifice, de le concevoir en fonction de sa destination, qui demeure une leçon exemplaire. C'est ce que semble refléter la première séquence d'illustrations qui ouvre la présente édition: après le temple de la Concorde à Agrigente, le Colisée, le Palais Chiericati de Palladio à Vicence, des gravures de Piranèse et de Ledoux, nous tournons la page pour trouver Nervi et la coupole du Palais des Sports à Rome. Les autres planches sont essentiellement celles de Perrault, souvent rapprochées de photographies de monuments antiques, auxquelles s'ajoutent quelques planches en couleurs — fresques romaines, sites antiques vus par Hubert Robert ou Pannini — et un certain nombre de gravures de l'édition de Jean Martin. (Bien que les éditeurs, dans la plupart des cas, reproduisent effectivement les bois de Jean Goujon les plus beaux, il aurait fallu préciser que toutes les gravures de l'ouvrage ne sont pas de lui.)

De même que la traduction de Perrault soigneusement revue et parfois éclairée, l'illustration ainsi étoffée, et parfaitement présentée, contribue à donner une utilité, une signification « actuelle » à cette excellente édition. M.-G. L. C.

Vitruve: Les dix livres d'architecture. *Un vol. 20 × 24 cm. 210 p. Nombreuses ill. hors texte et in texte, 4 coul. Les Libraires associés.*



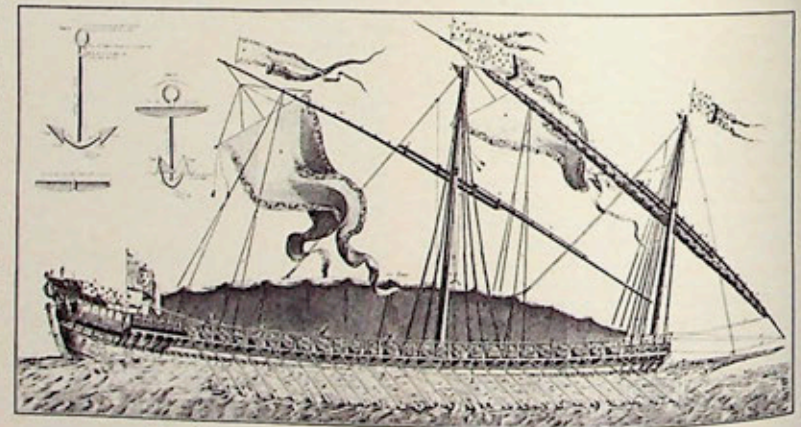
Chapiteau corinthien. Gravure de Jean Goujon. Illustration de Vitruve: « Les dix livres d'Architecture ».

« Dans quel système de Philosophie ou de Métaphysique remarque-t-on plus d'intelligence, de sagacité, de conséquence, que dans les machines à filer l'or, faire des bas, et dans les métiers de Passementiers, de Gaziers, de Drapiers ou d'Ouvriers en soie?... Quelle projection plus belle, plus délicate et plus singulière que celle d'un dessin sur les cordes d'un semple, et des cordes du semple sur les fils d'une chaîne? »

Puisqu'il s'agissait d'une sélection, les éditeurs ont pu adopter un classement méthodique, plus rationnel que l'ordre alphabétique de l'Encyclopédie. Et ceci nous donne de très belles suites de planches sur l'anatomie, la chirurgie et la zoologie, sur le dessin, la perspective, la gravure et l'imprimerie, sur les forges et la métallurgie, etc.

Il en résulte un panorama ouvert et varié de l'« Univers de l'Encyclopédie », qui, de plus, reste fidèle également au souci qu'avaient eu les créateurs eux-mêmes d'illustrer leur publication aussi parfaitement que possible. M.-G. L.C.

L'Univers de l'Encyclopédie. Images d'une civilisation. Les 135 plus belles planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. 35×25 cm., rel. t., 64 p. ill. in-texto et 135 hors-texte. Les Libraires Associés. 170 Fr.



Galère à la rame. Gravure reproduite dans « L'Univers de l'Encyclopédie ».

L'Univers de l'Encyclopédie. Les 135 plus belles planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert

Après l'essai de Roland Barthes, « Image, raison, déraison », celui de Robert Mauzi, « Une souveraineté éphémère » et la « Courte histoire des planches » de Jean-Pierre Seguin constituent une bonne introduction à la compréhension des superbes planches reproduites. Indépendamment de leurs qualités graphiques, on les apprécie mieux, en effet, lorsque l'on sait ce qu'ont voulu Diderot et d'Alembert, ce qu'ils ont mis en œuvre pour y parvenir, ce que leur entreprise apporte de nouveau par rapport aux travaux analogues déjà réalisés au moment où parurent les premières livraisons de l'Encyclopédie. Il est très intéressant notamment de comparer certaines planches de la « Description des arts et métiers faite ou approuvée par MM. de l'Académie Royale des sciences » — les premiers dessins, les corrections de Réaumur, les tirages — avec celles de l'Encyclopédie qui s'en inspirent parfois étroitement, bien que Diderot, contre toute évidence, ait toujours nié ces plagiats.

Les 135 planches qui nous sont présentées reflètent bien cette curiosité universelle, ce sentiment d'enthousiasme et d'optimisme devant les réalisations de l'homme, cette attention minutieuse aux moindres facettes de son activité, qui donnent à l'Encyclopédie son caractère original et qui faisaient écrire à Diderot:

Anciens joyaux hongrois. par Angéla Héjj-Détári

Un livre petit par le format et le nombre de pages mais qui, en raccourci, apporte d'originales notions sur le foisonnement de la joaillerie depuis l'apparition des Hongrois venus de l'Orient en fin de IX^e^ siècle. Ici, histoire et production sont mêlées étroitement: l'art est conditionné par les influences, les contacts, les conquêtes et aussi par les richesses du sous-sol en métaux précieux.

Orfèvrerie, vaisselle, plats, aiguières, bonnets, calices, croix, bijoux personnels — bagues, plaques, ceintures, pendentifs, épingles, chaînes — de huit siècles sont minutieusement décrits. Les commentaires des très belles planches photographiques les détaillent finement, avec indication de l'artiste, dimensions, époque, lieu de découverte, emplacement actuel et littérature s'y rapportant.

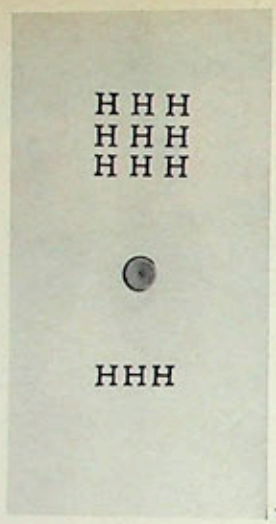
Goût nomade et art chrétien, Chevalerie hongroise, Renaissance, Baroque, titrent les chapitres. Et là où clôt cette exceptionnelle série. Car l'avant-propos nous enseigne que si la grande époque fut entre le XIV^e^ et le XVII^e^, l'art baroque autrichien et allemand, au XVIII^e^, exerça une forte influence sur l'orfèvrerie hongroise qui perdit, dès le début du XIX^e^, toutes ses particularités autochtones. Michel Bellorsicle

Angéla Héjj-Détári: Anciens joyaux hongrois trad. de János Gyory. *116 p. 47 planches dont 8 en couleurs et 13 figures. Ed. Corvina, Budapest.*

L'ŒIL du décorateur

35

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui



1

Comment un décorateur anglais d'aujourd'hui refait à sa façon une maison d'hier

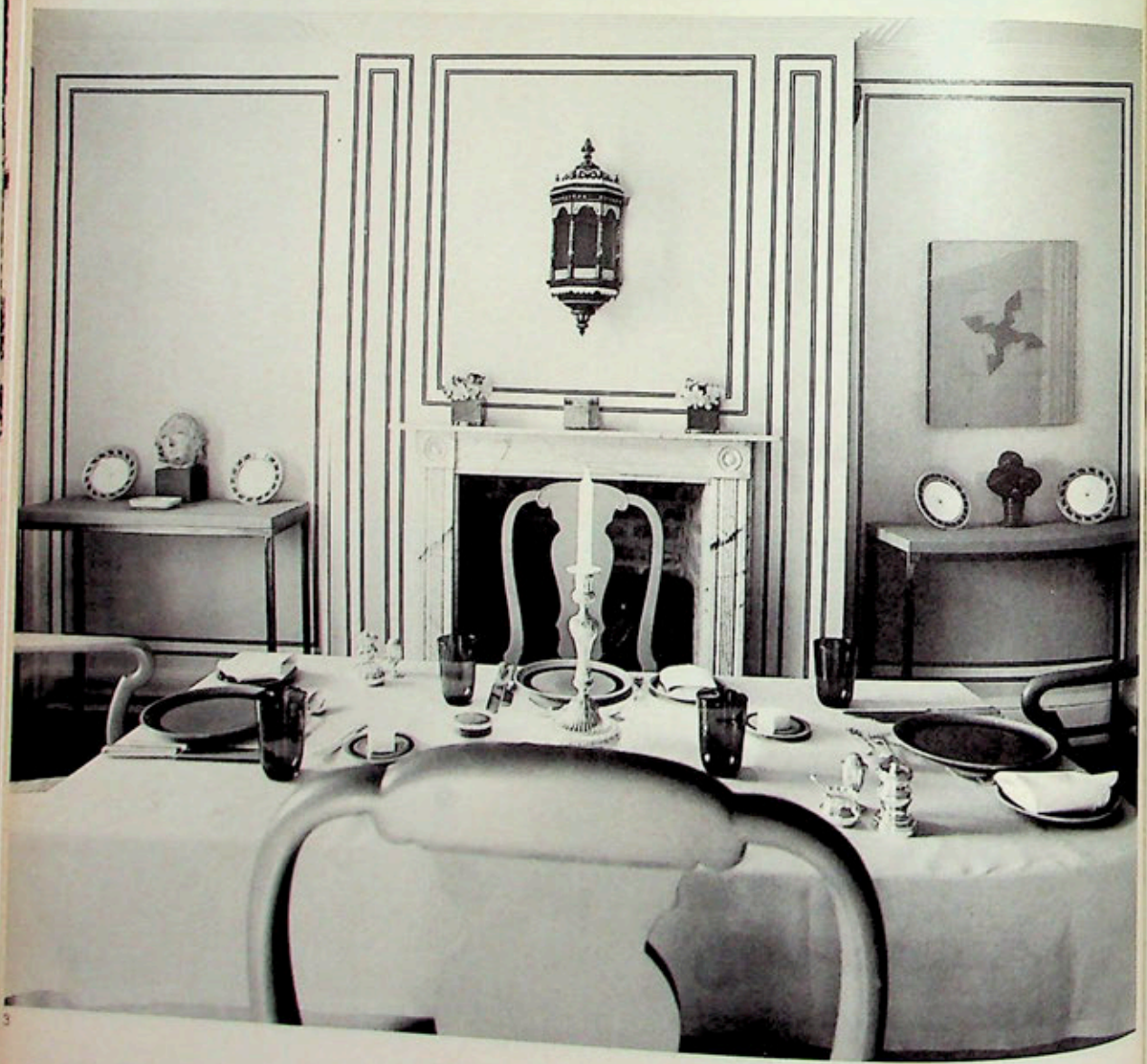
par Rosamond Bernier Photographies Marc Lavrillier

Ce qui donne son caractère à la dernière réalisation de David Hicks, c'est le choix audacieux des couleurs — ou l'absence de celles-ci — et les effets étonnants d'éclairage, obtenus grâce à des spots incorporés au plafond pour remplacer les lampes.

Dans la maison XIX^e^ de St' Leonard Terrace à Londres où il vient de s'installer, le maître de maison a appliqué les principes qui lui sont chers : il n'est pas nécessaire de recourir à de somptueux tissus ou à des meubles de prix pour créer une ambiance raffinée ; l'imagination et l'esprit n'excluent pas les considérations d'ordre pratique et « quotidien ». Comme dans les autres maisons aménagées par le jeune décorateur, la pierre de touche est ici la manière originale dont il a utilisé les tissus (un chintz glacé pour les murs de la salle de bains par exemple). Les tringles de rideaux recouvertes de tissu assorti, les stores traités comme des éléments du décor, trahissent le souci du détail et des finitions. Le jeu des contrastes accentués répond au goût de Hicks pour les rythmes vifs et tranchés. Il n'y a pas de couleurs atténuées, pas de demi-tons. L'effet recherché est frappant et direct. « L'Œil » a déjà montré Britwell, la résidence des Hicks à la campagne (N° 94) : voici le cadre qu'il a créé dans la maison où le jeune décorateur et sa femme vivent à Londres et où lui a son atelier.

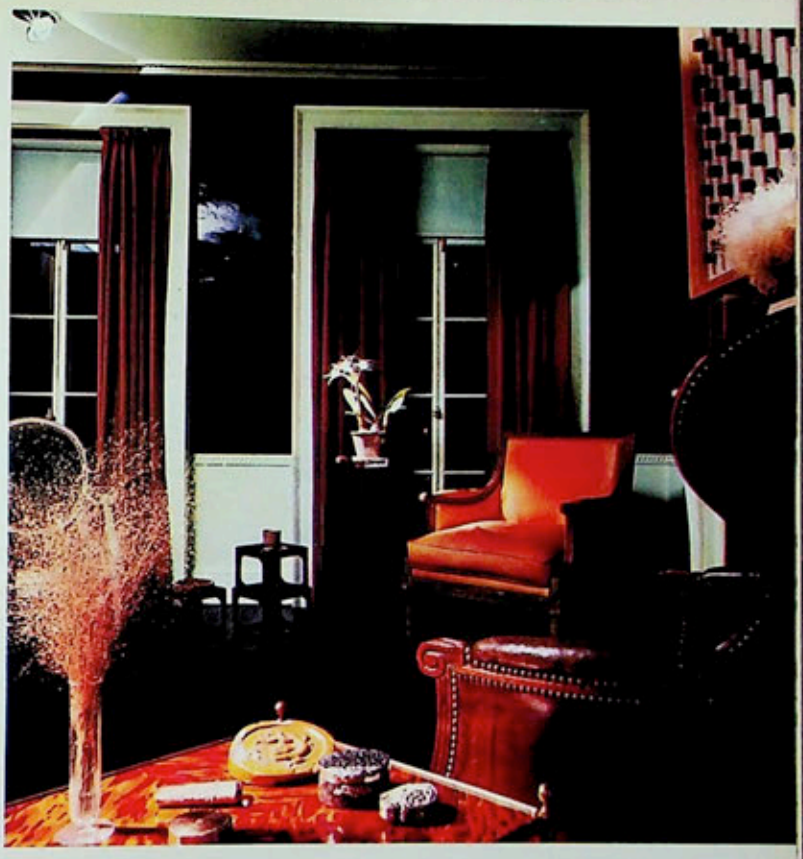
1. Dès la porte d'entrée, on trouve la marque d'un style personnel : un motif en H remplace les habituelles perforations de l'interphone.

2. Le salon est traité entièrement dans des tons brun foncé, noir et blanc, avec quelques touches « écaille » et « cuir ». Bien que la pièce ne soit pas grande, elle est aménagée si ingénieusement que dix personnes peuvent y être confortablement assises. David Hicks a obtenu un effet de contraste marqué et harmonieux entre l'ambiance générale sombre créée par les couleurs choisies et les zones de lumière vive que déterminent les spots fixés au plafond. Les murs sont couverts d'une peinture marron brillant très foncé qui fait ressortir l'ébénisterie blanche disposée autour des fenêtres et au bas des murs. Le sol est noir. Tapis espagnols brun foncé et noir. Un tableau blanc et jaune de Ellsworth Kelly met une note éclatante au-dessus du sofa tendu de tissu brun chocolat. Sur la table basse au premier plan, un grand morceau de quartz scintille sous la lumière. A droite, une sculpture de Jack Waldron, « Disc Variation ».



3. Ce sont des éléments très simples et peu coûteux qui donnent à la salle à manger sa chaleur et son style. Les murs, de tonalité abricot, sont divisés en panneaux par des bandes peintes en blanc et soulignées de noir. David Hicks, qui a voyagé aux Indes, a emprunté cette idée au Vieux Palais de Jaipur. Moquette tête-de-nègre. Chaises laquées rose corail. Les coussins des sièges sont tendus de blanc et soulignés, en place de passementerie, par de simples sangles. Une lanterne de bois et d'ivoire qui vient de Goa surmonte la cheminée 1832. Sur les guéridons de métal et de pierre, des assiettes Charles X. Au-dessus, à droite, un découpage de Roger Cook. Cette photographie montre la pièce dans la lumière du jour. Les tons employés créent une atmosphère ensoleillée même par les temps les plus sombres.

4. Un autre aspect [illegible]un, noir et blanc. Les rideaux [illegible]en tissu léger, couleur tabac bl[illegible]licks en a fait faire plusieur[illegible] de différentes couleurs, pour di[illegible] saisons — avec des hausses ass[illegible] les divans. Au fond, deux fauteuils Louis XVI ; celui de gauche est peint en blanc et recouvert de tweed brun-noir, l'autre est garni de cuir ocre. Au premier plan, grand siège anglais tendu de cuir naturel.
Les projecteurs du plafond créent une zone lumineuse sur la table aux tons écailles et au fond sur la plante exotique, qui vient de la petite serre du jardin. Cette pièce donne sur les pelouses vertes d'un terrain de jeu et sur une belle construction XVIII[e] de Sir Christopher Wren.



4

5

5. La salle à manger, le soir. En dehors du bougeoir, la seule source de lumière est le spot du plafond, orienté directement sur la table.

6. Dans la salle à manger aux murs abricot, le ton orange plus soutenu des rideaux — en coton provençal imprimé — ajoute à la chaude ambiance colorée de la pièce. Le système de la double nappe est une trouvaille de Hicks : la première tombe jusqu'au plancher, la seconde, posée sur une feuille de plastique, couvre juste la table et peut être changée facilement.

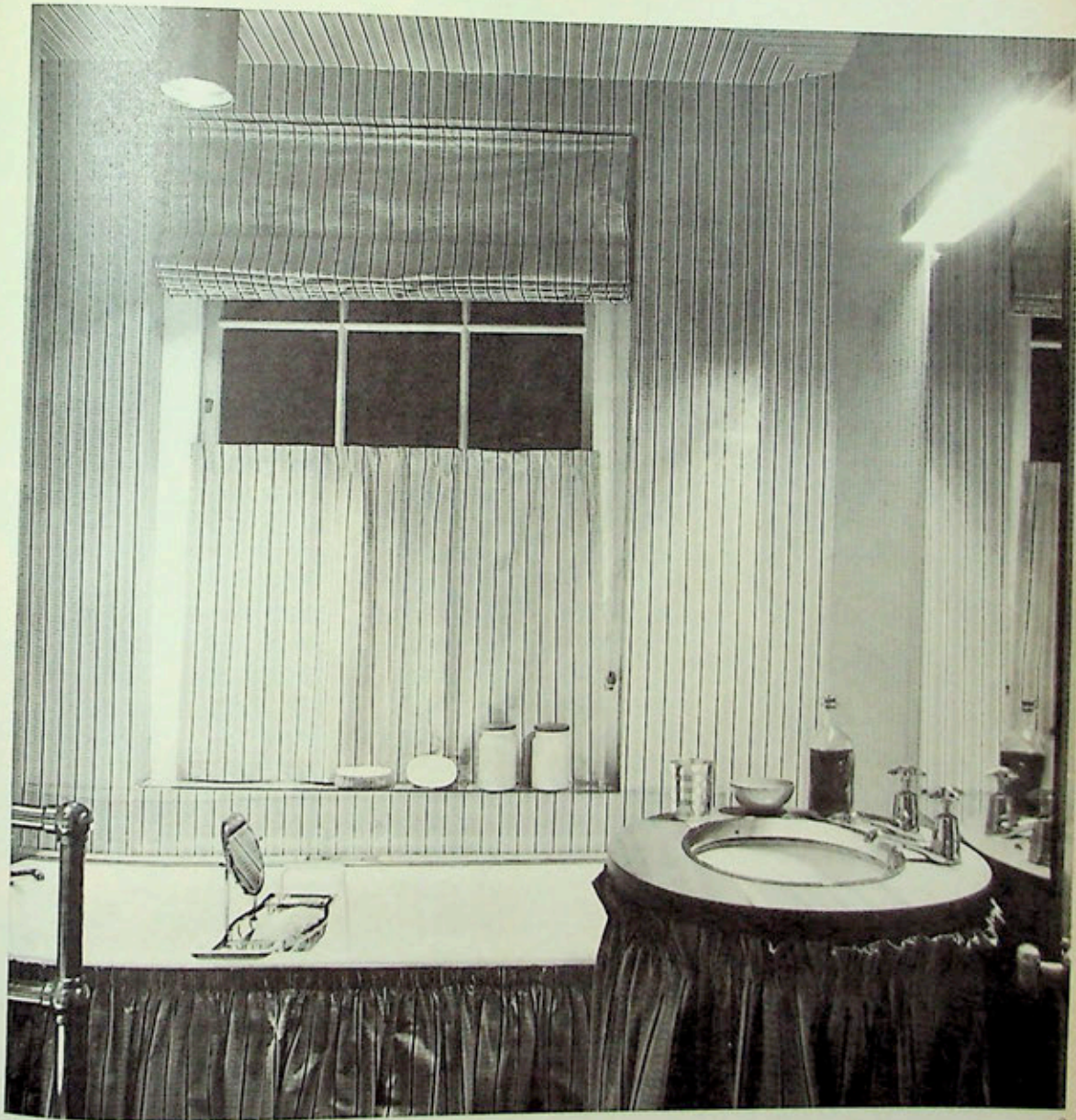
6

7

7. La plus gaie des cha[illegible] coucher de Londres : celle de La[illegible]a. Elle est tapissée d'un tiss[illegible]é par Hicks, une cotonnade blanch[illegible]mée d'une constellation de fleurs [illegible]olores (Goods & Chattels), qu[illegible] utilisée également pour le lit et [illegible]rideaux, le tapis de la table, la porte de la salle de bains. Un feutre rouge brillant recouvre la table de chevet. A gauche, éclairé par un spot du plafond, un bouquet de fleurs séchées et teintes en pourpre. Le fauteuil laqué blanc est tendu de cotonnade rose et blanche. Le mur autour du lit est entièrement aménagé en placards. Pour la moquette, David Hicks a choisi un ton qu'il aime particulièrement : un rouge vermillon.

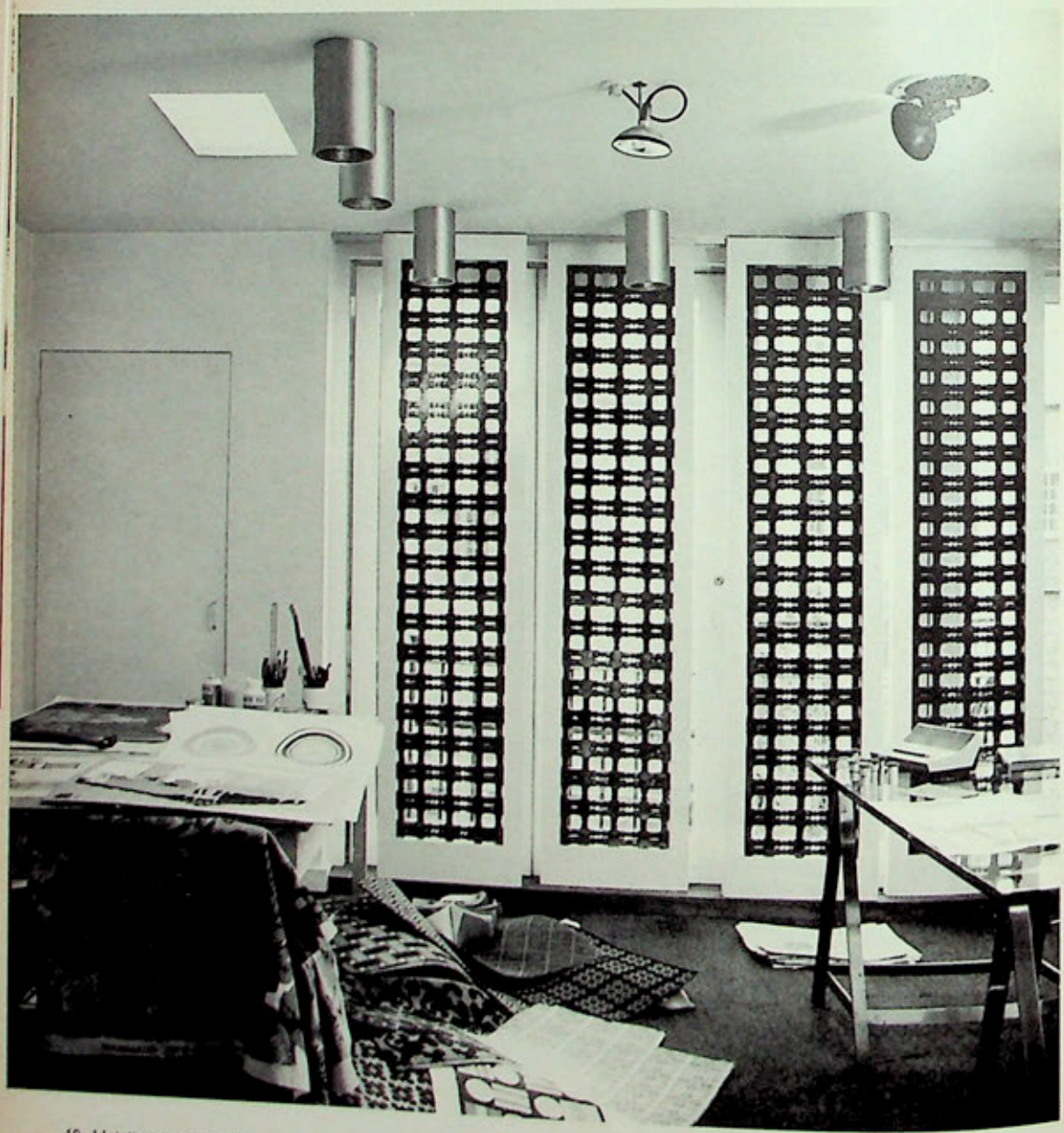
La même moquette recouvre le sol de la salle de bains qui communique avec la chambre de Lady Pamela. On retrouve sur la porte le tissu aux fleurs multicolores. Les appareils sanitaires, de part et d'autre de la baignoire, sont isolés par des cloisons encadrées de rideaux rayés orange, magenta et or, qui garnissent également l'alcôve de la coiffeuse à gauche. Le store blanc de la fenêtre est bordé du même tissu, réalisé spécialement pour David Hicks. Spot cylindrique au plafond. Tout le mur de gauche est aménagé en placards.

8



9

9. Une salle de bains destinée aux invités. Un chintz glacé à rayures bleues et rouges sur fond blanc garnit les murs, le plafond, la baignoire, le lavabo et la fenêtre. C'est la copie d'un tissu utilisé au XIX[e] siècle pour doubler les malles. Ici, il est collé directement sur les parois, comme un papier peint. L'aménagement du lavabo est typique de la manière de Hicks : il est entouré d'un ovale de bois et cerclé de métal chromé.



10

10. L'atelier du décorateur, au rez-de-chaussée, donne sur le jardin. Devant les portes vitrées mobiles, des écrans de bois à claire-voie, glissant sur des rails, permettent d'isoler la pièce. C'est là que David Hicks établit, avec ses collaborateurs, des maquettes d'installation ou des dessins de tissu, de tapis, de meubles, etc... Indépendamment des commandes privées, il souhaite créer des modèles qui puissent être réalisés industriellement et mis dans le commerce. Projecteur de Philip Johnson. Au-dessus du bureau, une lucarne vitrée, qui laisse pénétrer la lumière du jour.

11. Derrière une porte vitrée, un petit bureau donnant sur l'escalier. Le tissu des murs et des rideaux dessiné par Hicks est imprimé de fleurs orange et pourpres sur fond crème, avec des touches de rose et de brun (Goods & Chattels). Moquette orange. Tapis de feutre rose sur la table.

10

tit bureau
des murs
s est
urpres sur
le rose
Moquette
r la table.

Providoni

Suite de la page 6

les scènes du Frappement du rocher et de la Grappe de la terre promise au-dessus de l'arc de la porte centrale. La troisième image qui s'y trouve figure le Buisson ardent et les panneaux d'entre-colonnements dépeignent l'Hospitalité d'Abraham et le Songe de Jacob « pour représenter la grandeur de Dieu » ainsi que l'histoire de la Femme de Putiphar et de Suzanne « pour faire allusion à la pureté de Marie ». Et nous passons les deux statues et la douzaine de bas-reliefs qu'on entrevoit le long de la plinthe.

La composition générale se réclame de Paul Véronèse, avec sa mise en scène et même le caractère de l'architecture, qui serait palladien sans les opulents stucs en cuirs enroulés comme en imaginaient les ornemanistes — tel à ses heures Abraham Bosse — dans la première moitié du XVII^e^ siècle.

Le lot des peintures de Providoni contenait encore sept sujets de l'Histoire sainte et quatorze relatant la mort des Apôtres, dont le Musée de Tours garde les deux qui vont suivre.

L'un représente Saint Jude Thaddée, que les Babyloniens assomment à coups de haches dans le temple de Diane à Suamir « qui estoit entièrement fait de métail ». Les cariatides symbolisent les douze heures de la nuit, les petits génies soutenant les rocailles, les crépuscules, et les bas-reliefs figurent les mythes arthémisiens. A gauche: « Diane et Callisto », « Le sacrifice d'Iphigénie », « Diane métamorphosée en chatte pour fuir les Géants». A droite: « Diane et Actéon », « Diane et Endymion », « Les paysans de Lycie changés en grenouilles ». La scène est animée par l'épouvante semée dans la foule par la foudre qui tombe pour châtier les deux magiciens, principaux persécuteurs de l'apôtre: Zaroès, étendu raide mort, et Arfaat qui cache la tête dans son manteau au milieu d'un groupe gesticulant au premier plan à gauche. La panique n'empêche pas les deux bourreaux d'accomplir leur infâme besogne, ce que Nerli justifie en citant les cas du sang-froid chez Archimède de Syracuse ou chez Cléanthe d'Athènes. L'architecture affecte ici les plans incurvés chers à Borromini et Guarini et, s'ouvrant sur le haut pour mieux impressionner le spectateur par le firmament orageux, revêt le caractère d'un décor scénique présageant le XVIII^e^ siècle.

Et l'on se trouve sous le ciel entièrement ouvert et peuplé des légions d'anges sortis du *Paradis* du Tintoret avec le dernier tableau, représentant Saint Mathias lapidé devant la *Porte judiciaire* de Jérusalem, avant d'être décapité sur l'ordre du grand-prêtre Ananus.

L'amoncellement hétéroclyte d'architectures, où la coupole du Panthéon romain fait pendant à un ziggourat babylonien près d'obélisques égyptiens, de tours à machicoulis, de palais aux fenêtres gothiques, est présenté par Nerli comme une scrupuleuse reconstitution archéologique des Lieux Saints, s'appuyant sur les données précises du traité illustré du père minorite Bernardin de Gallipoli que nous regrettons d'ignorer encore. Le livret nous apprend que le belvédère à quatre piliers, à gauche, n'est autre que la tribune de laquelle a été proclamée la condamnation de Jésus et que c'est au balcon en face, d'où se penche Ananus, que le Christ fut exposé à la populace par Ponce Pilate. « La ville de Jérusalem faisoit en cette situation comme un théâtre d'un demy-cercle et il y avoit de ça et là des grands degrez sur lesquels le peuple demeroit et s'assoyoit dans les assemblées ».

Quand, il y a environ quatre-vingts ans, Anatole de Montaiglon se tournait incidemment vers l'art de Providoni, il ne pouvait y voir, en homme de son temps, que de « l'Italien de la décadence, à la remorque de l'influence allemande », de la même sorte que sous Louis XIV, qui méprisait les « magots » de Téniers, Nicolas Bailly — dans son inventaire des peintures du roi — qualifiait de *petite manière* le style des artistes septentrionaux d'avant Rubens.

De nos jours, où la *baroccophobie* tend à disparaître et le Maniérisme reconquiert la place qui lui revient de droit — où l'esthéticien taxe moins facilement de « mauvais goût » les phénomènes artistiques s'écartant du classicisme ou du naturalisme, le moment semble venu de mettre en lumière le « cas Providoni », comme le fut récemment celui de Monsù Desiderio, quelle que soit l'échelle du talent pictural de ces artistes.

L'art de ce maître mineur apparaît formé sous le signe de l'éclectisme — bien propre aux artistes bolonais — et marqué par l'influence de l'estampe, ce qui n'est pas étonnant, vu ses activités d'aquafortiste. On peut ainsi évoquer parmi les stimulants probables de son inspiration l'*Iconographie* ou recueil des scènes de l'Histoire Sainte du Strasbourgeois J.W. Baur gravé par M. Hüssel et publié à Vienne en 1670, où l'on perçoit des résonances attardées de l'inspiration de Jacques Callot. Nous nous trouvons là sur les sentiers latéraux du *Seicento*, à l'écart de la voie magistrale Rome-Bologne-Versailles de la « grande manière » picturale, et dans l'effervescence de l'art décoratif et scénographique des créateurs du Rococo parmi lesquels la place dominante appartient à la famille des Galli-Bibiena: l'intérieur du fascinant *Opernhaus* de Bayreuth, l'un de leurs chefs-d'œuvre, ne fait-il pas penser à celui du temple de Diane imaginé par Providoni? Notre peintre se montre ainsi précurseur de ses grands concitoyens, ainsi que des petits-maîtres bolonais tels que Vittorio Bigari, Francesco Monti ou Stefano Orlandi. Il faut aussi rappeler la famille des Platzer, éblouissants peintres du rococo autrichien; c'est d'ailleurs à eux qu'était attribué avant son identification le deuxième tableau de Providoni présenté ici.

Que ne fut-il leur contemporain pour faire épanouir son art dans une ambiance qui aurait été la sienne, au lieu d'avoir eu la malchance de vivre en un siècle qui voyait trop grand pour l'apprécier!

Si vous voulez en savoir davantage

Outre les articles de A. de Montaiglon — Chronique des Arts *(annexe de la* Gazette des Beaux-Arts*), mars 1887*, Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome, etc. *(Paris 1887-1908)* — *consultez les études de B. Lossky dans* Arte, *sept.-déc. 1956*, Cahiers de Bordeaux, *1957*, *et* La Revue des Arts, *1958, n° 3.*

Description de Bagatelle

Suite de la page 23

par les artistes de ce pays. Les expériences qu'il a tentées jusqu'à présent avec beaucoup de bonheur sont indiscutablement très importantes et décisives mais encore peu ou mal connues pourtant à l'étranger.

Jusqu'à présent, en dehors de rares annotations dues à quelques observateurs allemands, nous avons peu de détails sur les réalisations de Bélanger. Il faut cependant mentionner les nouvelles sur l'architecture et les architectes français rapportées récemment par un voyageur. (Un article de M. Wolzogen dans le *Journal des Luxus*, 1798.) Les quelques recueils existant aujourd'hui, dont la valeur est certaine, et aussi les ouvrages extraordinairement riches couronnés autrefois par l'Académie de Paris, ne sont malheureusement parvenus qu'en petit nombre à l'étranger.

Bagatelle, jadis refuge paisible à l'écart des distractions bruyantes de la cour, était par ailleurs ouvert à tous moyennant une carte d'entrée facile à obtenir. Devenu propriété nationale, et loué à un restaurant pour des banquets publics, il est aujourd'hui le rendez-vous où l'élégante société parisienne s'abandonne à l'ivresse des plaisirs fugitifs.

Wiener Secession

Suite de la page 15

Un autre élève de Wagner, Josef Hoffmann (1870-1955), passa l'année 1893 en Italie, comme lauréat du Prix de Rome, et ses constructions s'inspirent des maisons simples, en forme de cubes, aux murs badigeonnés de blanc, qu'il avait admirées là-bas. L'architecture de Hoffmann est claire, presque géométrique, et tire son incomparable noblesse d'un sens très sûr des proportions. Elle donne une impression de légèreté quasi immatérielle, avec ses façades qui semblent être tout entières en fenêtres. Après avoir construit en 1905 à Purkersdorf, près de Vienne, un hôpital modèle, il aborda la même année le projet du célèbre Palais Stoclet à Bruxelles. Ce vaste édifice qui fut terminé en 1911 représente un sommet dans la carrière d'Hoffmann. L'idée de l'œuvre d'art totale trouve là une réalisation particulièrement heureuse. Pour la première fois, le dessin du jardin devient partie intégrante du plan, comme il le sera toujours par la suite: avec ses pylônes de pierre, son grand bassin, ses haies et ses arbres taillés, il prolonge en quelque sorte le bâtiment dans l'espace ouvert. Le palais lui-même, aux murs d'un blanc éclatant, dont les arêtes sont soulignées d'ornements dorés, a une silhouette svelte, d'une grande élégance. L'intérieur qui respire le raffinement et la distinction, révèle la sûreté avec laquelle Hoffmann perçoit les rapports agréables entre les volumes, sa préférence pour les cercles, les carrés, les dessins en damier, qu'on retrouve dans les formes du mobilier également dessiné par lui, enfin son goût pour les matériaux précieux. Les armoires et les vitrines avaient des ferrures d'argent et des incrustations d'ivoire; les bois précieux étaient utilisés seuls ou en placage, et les murs de marbre blanc finement veiné étaient bordés de discrètes frises dorées. La salle à manger offre un bel exemple de collaboration entre deux artistes: Gustav Klimt y exécuta, en effet, des peintures murales qui s'intègrent harmonieusement à l'ensemble. Le talent créateur de Josef Hoffmann s'exerçait dans un grand nombre de domaines variés: le dessin d'un meuble, d'un service à thé, d'un verre ou d'un accessoire de toilette revêtait autant d'importance à ses yeux que la construction d'une maison. Toutes ses œuvres, grandes ou petites, portent la marque d'une admirable sûreté de goût naturelle. Quant au Palais Stoclet, il compte parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture autrichienne.

Les talents abondaient à Vienne, au début du siècle, et la « Sécession » en particulier offrait une remarquable pléiade de jeunes artistes. Rudolf Jettmar est un peintre qui se rattache à la tradition du XIXe siècle, un symboliste plein d'idées, dans l'œuvre duquel l'homme apparaît dans une relation avec la Nature perçue par une sensibilité romantique. Il doit sa célébrité surtout à ses séries d'eaux-fortes, et représente une variante plus naturaliste du « Jugendstil » assez éloignée de l'ornement. Carl Otto Czezchka, en revanche, par ses illustrations de livres, enrichit le style typiquement viennois, introduit par Klimt. Ses illustrations des Nibelungen, avec leurs aplats, et leur ressemblance avec les livres d'images, ont l'intensité de chants folkloriques.

Le graveur Emil Orlik, originaire de Prague... fit de longues études au Japon avant de venir s'établir à Vienne en 1902; il se fit remarquer par son œuvre graphique, où l'influence de l'art de la gravure sur bois qu'il avait appris en Extrême-Orient est fort évidente. Mais il fut aussi apprécié comme portraitiste et comme paysagiste.

Il faudrait encore citer de nombreux noms qui contribuèrent à la vitalité de l'art viennois au seuil du XXe siècle: le peintre Carl Moll, un des fondateurs de la « Sécession » qui appartint ensuite au groupe de Klimt, Franz Matsch, qui fut un des amis de Klimt dans sa jeunesse, Alfred Roller, Bertold Löffler, le sculpteur Michael Powolny, qui doit sa réputation à ses céramiques, enfin le grand « outsider », l'architecte Adolf Loos (1870-1933) qui fut toujours très proche de la Sécession, mais n'en devint jamais membre. Peu après 1900, il dénonçait déjà l'emploi de l'ornement comme un crime. Cependant sa dette envers le « Jugendstil » viennois apparaît clairement dans son style, par la suite, en dépit de tout le modernisme dont il fit preuve, comme le montre l'exemple de la maison qu'il construisit à Paris en 1926 pour Tristan Tzara.

Un des membres les plus intéressants de la « Sécession » fut Koloman Moser (1868-1918). Il avait un talent remarquable dans les arts du livre, et fut un collaborateur permanent de « Ver Sacrum ». Il dessina pour cette revue des caractères, et des illustrations qui éliminent presque entièrement l'objet et révèlent ainsi une audacieuse tendance à l'abstraction. Il exerça également une action décisive sur l'évolution de l'ornement viennois. Dans ses œuvres charmantes, ses recherches le font peu à peu abandonner les motifs floraux et les courbes sinueuses des premières années du Jugendstil, pour inventer des formes presque géométriques qui sont typiquement viennoises. Il peignit des tableaux, composa des mosaïques de carreaux de faïence verdissés, dessina des affiches pour la « Sécession », ainsi que des tissus d'ameublement et des objets de verre. Ses meubles aux lignes vigoureuses, enrichis de marqueterie de bois précieux ou d'incrustations de cuivre, où se trouve parfois un souvenir du style Empire, laissent apparaître son extravagance joyeuse.

La plus belle manifestation du « Jugendstil » viennois demeure l'œuvre de Gustav Klimt (1862-1918), qui fut l'animateur et le directeur spirituel de la Sécession. Les grands talents ne se laissent pas enfermer dans les limites d'un style ou d'un courant esthétique, et la peinture de Klimt manifeste avant tout le phénomène de la création. Il a appliqué ses rêves sur l'essence de l'univers. Eros et Thanatos étaient ses compagnons. Il les dessine en riches arabesques, ou les fait émerger avec une clarté saisissante de nuages de couleur claire et pointillistes. Sa maîtrise apparaît aussi bien dans ses esquisses les plus fugitives — et il a laissé plus de deux mille dessins — que dans ses grandes compositions à figures. Son esprit subtil s'enflammait au contact du mystère de la vie, de la loi immuable de la naissance et de la mort, des données essentielles de l'existence humaine, et son imagination picturale lui permettait de métamorphoser, sous la forme durable de l'art, ses ivresses et ses joies, le bienheureux ravissement de l'amant, comme le visage blême de la mort.

Après sa sortie, en 1892, de l'école d'arts appliqués, à Vienne, il exploita, avec son frère Ernst et avec Franz Matsch, un atelier de décoration, où il entreprit des travaux importants, dont certains concernaient des édifices publics, comme, par exemple, la décoration du théâtre de Karlsbad et du Burgtheater de Vienne. Son style, à ses débuts, doit encore beaucoup à Hans Makart (1840-1884) qui continuait, par delà la mort, à influencer la peinture viennoise. Mais peu à peu il conquiert son indépendance, et renouvelle de façon personnelle et originale ses liens avec la grande tradition de la peinture occidentale. Lorsqu'en 1891 il fut chargé de peindre l'escalier du Kunsthistorisches Museum, il eut délibérément recours à des éléments stylistiques empruntés à des époques lointaines, aux fresques égyptiennes, aux mosaïques byzantines, aux fonds d'or du Moyen Age, et il réussit à les intégrer dans son art. Il se tourna vers van Eyck et Botticelli, vers Luca della Robbia, Michel-Ange et Rubens, et parvint à établir entre son monde pictural et les formes léguées par la tradition européenne, d'intéressantes combinaisons qui eurent par la suite une influence fructueuse sur son œuvre. En 1897 et 1898, il exécuta les célèbres « Fakultätsbilder », une série de compositions destinées à décorer les plafonds de l'Université de Vienne, et où il représente la philosophie, la médecine et la jurisprudence. Ces œuvres où se révèle l'aspect fantastique de l'art de Klimt, firent scandale à l'époque par leur audace et leur singularité. Les contemporains les rejetèrent, car ils n'y retrouvaient aucun des clichés de la pensée des gens médiocres. Ces rêveries géniales, où l'artiste mettait en doute les bienfaits de la connaissance, beaucoup plus qu'il ne les glorifiait, échappent pour une bonne part à l'interprétation. La composition qui représente symboliquement la médecine rappelle la grande *Descente des damnés aux Enfers* de Rubens; la figure voilée de la mort apparaît au milieu du courant nébuleux formé par les multitudes d'êtres humains torturés par la maladie, tandis qu'au premier plan on voit un personnage allégorique, représentant la déesse Hygie, richement parée. Les corps sont dessinés avec autant de netteté que des anatomies, tandis que les espaces libres peints à la manière pointilliste suggèrent des régions mystérieuses et sont liés par une rupture de style géniale avec les parties du tableau qui sont remplies d'ornements nets et rigides. Il n'est pas étonnant que des tableaux aussi inquiétants aient choqué les professeurs et les autorités de l'Université; ils n'en comptent pas moins parmi les chefs-d'œuvre du début du XXe siècle. Klimt n'obtint pas la commande de cette décoration; sa nomination comme professeur à l'Académie se heurta au veto de l'Archiduc François-Ferdinand. Une exposition spéciale de son œuvre, comprenant les « Fakultätsbilder » et quelques paysages, devait être organisée dans le cadre de l'Exposition Universelle qui se tint à Saint-Louis en 1903, mais ce projet échoua également. Peu après, en 1905, une rupture intervint entre les membres de la « Sécession ». Klimt abandonna le centre, suivi de quelques-uns des artistes les plus importants, qui se rallièrent autour de lui pour former le « Groupe Klimt » auquel se

Arman

Suite de la page 27

J'ai la chance ou la malchance que ça tombe en concordance avec certaines des préoccupations de notre temps.

A. J.: Quel serait le spectateur idéal de tes **Accumulations**? Comment les considérerait-il?

A.: Ça dépend. Le spectateur idéal, c'est celui qui serait assez culotté pour donner un coup de pied dans l'**Accumulation**, parce qu'il y aurait quelque chose qui l'aurait gêné définitivement. Ce n'est pas que je sois particulièrement agressif mais ce serait pour moi un spectateur agréable, celui à qui j'aurai montré quelque chose d'assez différent pour qu'il soit gêné, de même que celui qui serait assez attiré pour qu'il veuille l'emporter à tout prix, ou qu'il veuille la détruire: l'attraction et la répulsion sont tellement proches l'une de l'autre. C'est l'indifférence la plus complète qui me gênerait le plus.

A. J.: Dans la mesure où tes **Accumulations** sont aujourd'hui acceptées d'une certaine manière par la société, puisqu'elles font déjà partie de l'histoire de l'art, il est difficile d'envisager une telle agressivité de la part du spectateur. Ne serait-ce pas préférable de la susciter?

A.: Si, bien entendu. Mais ces **Accumulations** sont un petit peu des œufs de Christophe Colomb, comme beaucoup de choses, parce qu'elles existaient déjà. Elles existaient dans les vitrines des magasins, elles existaient dans les « réserves » de toute société. C'est une chose assez animale, assez normale d'entasser des choses, d'avoir par exemple 40 kilos de sucre en prévision de pénurie de sucre (rires), d'avoir beaucoup de chemises ou beaucoup de complets. Oui, elles existaient déjà; il y a simplement eu un rôle de montreur, un petit peu vicieux. J'ai été extrêmement influencé par le surréalisme: bien souvent j'ai choisi des objets comme des masques à gaz ou des pulvérisateurs de « Fly tox », et les titres que je donne à ces objets montrent à quel point je peux être sensible au contenu humoristique, agressif ou poétique d'un certain nombre d'objets.

A. J.: Etablis-tu une différence radicale entre ce que tu appelles les **Colères d'objets** et les **Accumulations**?

A.: Oui.

A. J.: Les **Colères** sont beaucoup moins nombreuses?

A.: Beaucoup moins nombreuses et de différents genres. Les destructions d'objets gardent beaucoup plus de signification par rapport à l'objet. Note qu'il y a toujours la proposition selon laquelle mille morceaux d'un objet équivalent (au point de vue quantité, je ne dis pas au point de vue qualité) à mille objets.

A. J.: Quelle serait la valeur psychologique de la **Colère** d'objets?

A.: Dans le fait scandaleux d'avoir fait subir à un objet une transformation qui ne lui était pas destinée: de couper un violon en tranches fines est un acte scandaleux. L'application d'une technique ou d'une méthode qu'on pourrait appliquer à du saucisson, mais qui n'est pas destinée à un violon, provoque un « twistage » de la pensée, un changement qui naturellement opère une action psychologique. Et j'aime bien jouer à mettre des quantités sur d'autres, par exemple brûler un violon, faire exploser une voiture, démolir un piano à coups de masse, parce que j'ai toujours été conscient de ce que l'opération avait d'incongru, même si je la faisais très sérieusement.

A. J.: Les **Colères** et les **Coupes** ont-elles une valeur de révolte?

A.: Une valeur de révolte (ça va te paraître bizarre ce que je vais te dire) dans les très gros objets qui demandent un travail physique. Parce qu'à un moment je me chauffe moi-même en travaillant. En cassant un piano à coups de masse, je finis dans une fureur physique assez concentrée, c'est évident.

A. J.: Te sens-tu menacé en tant qu'individu par la prolifération industrielle?

A.: D'abord, je suis très peureux, alors je me sens toujours menacé par n'importe quoi, mais je suis certainement moins révolté que dans ma jeunesse. Je crois que c'est un processus normal. Je suis révolté aujourd'hui plus profondément par certaines choses, mais moins physiquement. J'arrive à être mentalement révolté, mais une révolte purement physique qui peut amener à des excès, beaucoup moins qu'avant.

A. J.: Ainsi la **Colère** ou la **Coupe** aurait plutôt un sens de dérision qu'une valeur de révolte?

A.: Il y a aussi un désir certainement un petit peu archéologique. J'aime bien montrer les phases d'une chose qu'on ne connaît pas. La **Coupe**, avec son côté technique, finit par être aussi démonstrative que certaines coupes de moteur dans des expositions universelles, certains lamellages de géologie ou autre. Il y a là un désir de montrer quelque chose qu'on ne voit pas, qu'on n'a pas vu.

---

joignirent également quelques jeunes talents, comme Oskar Kokoschka et Egon Schiele. Ce fut seulement en 1917, l'année de sa mort, qu'il devint membre d'honneur de l'Académie. Mais il avait toujours connu un grand succès dans les salons, et particulièrement auprès des femmes de la société viennoise. Il dessina même leur mode extravagante, et alla jusqu'à faire broder par certaines dames de ses amies un long vêtement flottant dans lequel il se montrait volontiers. Et il peignit ces femmes, il en peignit beaucoup. Les *Poissons d'Or* donnent l'impression de regarder dans l'aquarium d'Eros, avec ces sirènes aux cheveux de flamme; ce tableau de Klimt a la somptuosité d'un conte des *Mille et une Nuits*. Il enveloppait ses modèles dans la riche mosaïque de sa peinture. Il flattait leur teint opalescent, la prenante tristesse de leur regard, en les parant de ses ornements. Il utilisait des feuilles d'or pur et du papier doré, selon la technique du collage, pour rehausser encore le charme de ses tableaux. Et ses portraits ont immortalisé la beauté de ces dames de la société viennoise, à l'air de langoureuse et tendre mélancolie. L'œuvre de Gustav Klimt représente en quelque sorte le dernier embrasement du soleil couchant à la fin du siècle.

La génération suivante commencera par respecter encore le canon formel de Klimt, mais elle prendra bientôt un autre visage. Son langage est plus âpre, sa vision du monde plus directe, elle invente une nouvelle formule pour présenter la figure humaine. Les lignes et le contour qui, pour Klimt, pouvaient être aussi une arabesque décorative, se raidissent ou se morcellent, deviennent passionnées et véhémentes et construisent l'espace avec une force nouvelle.

Egon Schiele (1890-1918) est resté injustement dans l'oubli pendant plusieurs dizaines d'années. Ce remarquable artiste, qui était à proprement parler un magicien de dessin plutôt qu'un peintre, n'a été redécouvert que très récemment, et l'exposition de ses œuvres à Londres a remporté beaucoup de succès. Son destin fut d'être lié à la fois au monde formel de Klimt et aux exigences du nouveau siècle; de cette contradiction tragique, il a fait naître ses fleurs extraordinaires, ses jeunes filles lascives, ses paysages et ses scènes d'intérieur pénétrées par une atmosphère morbide.

Pour Oskar Kokoschka, qui naquit en 1886, le « Jugendstil » ne fut qu'une phase de transition, une première étape importante sur le chemin qui devait le conduire à la célébrité mondiale. Son œuvre est née de l'urbanité et de la richesse spirituelle, et chargée d'un pathétique lucide. Elle rappelle les maîtres vénitiens du baroque qui avec une passion généreuse embrassent aussi bien le drame humain que la pastorale. Elle appartient aujourd'hui au patrimoine de la grande peinture européenne; mais avant les premiers grands portraits qui explorent le visage et l'âme des hommes avec une acuité qui en fait l'équivalent, dans le domaine visuel, des découvertes psychanalitiques de Sigmund Freud, qui exerçait alors à Vienne, avant le plein épanouissement de son art, Kokoschka attira tout d'abord l'attention en 1908 avec son recueil de poèmes, « Les enfants qui rêvent », qu'il avait illustré lui-même. Il dédia cet ouvrage à Gustav Klimt, qu'il vénérait. Les illustrations sont encore entièrement dans le style de la « Sécession », mais le texte des poèmes annonce déjà l'expressionnisme.

La menace de la première guerre mondiale se faisait déjà sentir, et l'art en enregistra l'approche avec la précision d'un sismographe. Le « Jugendstil » disparut au milieu des bouleversements de cette époque. Il n'avait pas une base assez solide ni assez large pour convenir à la société de masses, née de l'industrialisation. Il n'avait pu réaliser la régénération de l'art et de la vie dont il avait rêvé. Ses conceptions hardies, qui portaient en elles le germe de sa mort rapide, en raison des conditions politiques et sociales, appartiennent désormais à l'histoire; mais les œuvres que ce mouvement a produites sont un présent durable qu'une élite européenne a apporté au monde.

A. J.: Et le fait que tu aies choisi New York comme résidence, la moitié de l'année depuis deux ou trois ans, est-il lié directement à ton travail? Cette ville de N. Y. convient-elle par son énormité même et par l'accumulation d'objets et d'êtres qu'elle comporte à l'illustration et au développement de ton œuvre?

A.: Je crois que tu as touché juste. Un soir où nous nous trouvions ensemble en 1961 à New York, quelqu'un m'avait demandé devant toi: Comment pensez-vous N.-Y.? J'ai répondu: « C'est une grande **Accumulation,** et je la signe, en bas, à droite et à gauche. » Oui, j'y ai été tout de suite sensible, j'ai eu un coup. A Paris, c'était moins possible, parce que Paris arrête le regard infiniment plus: il y a tellement de choses, tellement de possibilités de voir et d'autres, qu'on finit par circuler dans Paris comme dans un musée, il faudrait presque mettre Paris sous verre. Tandis qu'à New York, le fait est tellement brutal, que je l'ai attrappé dans l'estomac comme un uppercut et je ne m'en suis jamais remis.

A. J.: En considérant N.-Y. comme une accumulation, tu mets N.-Y. sous verre autant que Paris. Non?

A.: Non, je voudrais l'avoir considéré comme une **Accumulation,** mais je n'y arrive pas, c'est tellement changeant et multiple! Tu comprends ce que je veux dire: je pense pouvoir mettre peut-être N.-Y. sous verre — parce que c'est une expression que je sens mienne —: l'**Accumulation.** Tandis que n'importe qui peut mettre Paris sous verre comme un musée.

A. J.: On a le sentiment que depuis que tu travailles à N.-Y. ton œuvre s'oriente vers plus de calme et presque par moment vers une espèce de vacuité totale dans l'expression, comme si les objets, dans tes œuvres, étaient accumulés pour eux-mêmes, indépendamment de toute signification; leur évidence matérielle, dirait-on, suffit.

A.: Tu as parlé de révolte tout à l'heure et je suis toujours un peu révolté. Quand je suis arrivé à N.-Y. et pendant tout le temps où je travaillais à la dernière exposition que j'ai eue là-bas, c'était le plein boum du Pop-Art. Moi-même, dans le fond, je pouvais être classé Nouveau-Réaliste ou Pop-Art assez facilement. Mais devant cette prolifération de l'objet de réclame, de l'image populaire, etc.., j'ai peut-être été en réaction, et ce que j'ai fait était beaucoup plus « cool », beaucoup plus froid, parce que je n'aime pas travailler dans la vague. J'aime bien me sentir un petit peu en dehors.

A. J.: T'es-tu senti plus « Nouveau Réaliste » à N.-Y., que précédemment en Europe?

A.: Beaucoup moins Pop-artiste, plutôt.

A. J.: Et en quoi consiste ton « Nouveau Réalisme », si c'est l'étiquette qui te convient?

A.: Non, il n'y a pas d'étiquette qui me convienne; c'est commode un certain temps, mais c'est tout. Ou bien c'est commode pour faire les dictionnaires et pour les gens qui veulent faire des classements.

A. J.: Alors comment te définirais-tu, à la fois devant ce qu'on appelle aujourd'hui l'avant-garde de N.-Y., puisqu'elle se situe principalement dans cette ville en Amérique, et devant l'avant-garde telle qu'elle s'est développée depuis 59 à Paris?

A.: Je me sens maintenant beaucoup plus individualiste qu'intégré à un groupe, et c'est un développement normal. Par ailleurs je ne me sens plus tellement d'avant-garde moi-même. C'est un processus tout à fait inévitable, qu'à un certain âge, à un certain niveau de développement, on se sente moins d'avant-garde, peut-être parce qu'on a moins de force de révolte.

A. J.: Dans cette vie de l'art, qui se passe principalement en Occident, à N.-Y. et à Paris, avec des différences de tempérament, de tradition, d'intention que l'on connaît, tu te trouves à cheval sur deux villes en rivalité. N'est-ce pas une position privilégiée?
Comment pourrais-tu définir ton attitude à l'égard des deux pays, indépendamment de leur caractère national, dans le contexte de leur significations particulières?

A.: Très froidement, pour moi; les deux villes sont d'abord des possibilités d'expression; très égoïstement, subjectivement, je les aime toutes les deux, avec ce qu'elles peuvent m'apporter.

A. J.: En quoi es-tu en désaccord avec l'une et avec l'autre?

A.: La vie est devenue très compliquée à Paris pour la moindre des choses et comme je m'énerve assez facilement, je n'aimerais pas vivre maintenant complètement à Paris. Mais il y a plus de possibilités de dialogue, peut-être plus d'humanisme à Paris bien entendu. N.-Y. est beaucoup plus pratique, tout y est beaucoup plus condensé. Tu connais la situation de mon studio à Canal Street, tu connais en même temps un certain sens américain de la simplification des rapports, mais c'est beaucoup plus froid quand je travaille à New York.

A. J.: N'es-tu pas poussé par les exigences matérielles de la vie à New York à une production beaucoup plus grande que si tu étais demeuré à Nice ou à Paris?

A.: Non, ça non. La question de production est ou une urgence, ou n'en est pas une. Il m'est arrivé de rester pendant des périodes de trois semaines à New York, sans éprouver la moindre envie de mettre les pieds dans mon studio. Ça dépend. A New York, je serais plus cyclothymique parce que j'aurais beaucoup plus envie de sortir, parce qu'il se passe beaucoup plus de choses, et j'aurais aussi envie de m'isoler parfois davantage. Tandis que le petit « plan-plan » de la vie provinciale de Nice m'amène à un travail assez permanent et à des distractions assez saines, comme la nage, la pêche sous-marine et de temps en temps un cinéma.

A. J.: Du fait de ta double vie d'artiste new-yorkais et d'artiste français, ne sens-tu pas une espèce de double nature, et comme une division profonde en toi?

A.: Oui, ça correspond assez bien à moi, j'aime ça.

A. J.: Et tu ne te vois pas optant définitivement pour l'une ou pour l'autre ville?

A.: Je suis en train d'essayer de concilier ça, de me faire une base permanente à Nice. Il y a aussi des questions matérielles et pratiques. Il est évident que l'artiste vivant sur les surplus d'une société, aussi bien dans le domaine moral qu'économique, la société de New York offre un peu plus de surplus pour le moment. Du point de vue pratique, pour le moment, beaucoup d'artistes, et je ne suis pas seul, ont intérêt et ont bénéfice sur beaucoup de plans, à vivre à New York.

A. J.: Imagines-tu un moment où la majorité des artistes d'avant-garde européens émigreraient à New York, comme cela s'est produit pendant la dernière guerre? Selon toi, pourraient-ils travailler avec beaucoup plus de chances de découverte là-bas, que dans le contexte des difficultés et de l'indifférence de l'Europe?

A.: Attention : indifférence beaucoup plus grave que difficultés! Des difficultés on en a tous. Christo, qui est là-bas maintenant, a eu beaucoup de courage et beaucoup de difficultés. Peut-être plus qu'il n'en aurait ici. Dans mon cas présent, il m'arrive peut-être de gagner plus d'argent mais d'en dépenser plus aussi. Les difficultés restent les mêmes. Ça n'est pas une question de difficultés financières. L'intégration se fait beaucoup plus facilement là-bas.

A. J.: Cette intégration te paraît-elle souhaitable pour un artiste d'aujourd'hui?

A.: Je n'en sais rien. On peut constater que beaucoup d'artistes en éprouvent le désir. Je ne sais pas. Un jugement de valeur à ce sujet est difficile.

A. J.: N'est-ce pas, pour un artiste qui accentue par son œuvre la dérision de certaines valeurs sociales, un paradoxe de vouloir s'intégrer à la société?

A.: Quand un artiste s'intègre à la société, il risque d'en changer des facteurs, infimes peut-être, mais je ne crois plus au mythe vangoghien de l'artiste complètement en révolte contre la société. Il y a eu un décalage. Maintenant, il y a des intégrations. Il y a des vagues. Mais les révoltes se situent peut-être aujourd'hui à un autre niveau que celui de l'artiste.

A. J.: A quel niveau?

A.: A un niveau politique, beaucoup plus profondément.

A. J.: Il est impossible de distinguer dans ton œuvre un engagement précis. As-tu un engagement politique en dehors de ton activité artistique?

A.: Personnellement, non. Je peux le regretter quelquefois. Peut-être suis-je victime du manque de temps. Mais je pourrais en avoir un, parce que j'ai conscience de la grande importance que cela a.

VOYAGES D'AGRÉMENT AUX ANTILLES 1965/1966

A BORD DES PAQUEBOTS "FLANDRE" ET "ANTILLES"

LE HAVRE · SOUTHAMPTON · SAN JUAN DE PORTO RICO
POINTE A PITRE · FORT DE FRANCE · BARBADE · TRINIDAD
LA GUAYRA · CURAÇAO · KINGSTON · PORT AU PRINCE

DÉPARTS DU HAVRE

VE	10 DÉCEMBRE	"FLANDRE"
ME	22 DÉCEMBRE	"ANTILLES"
JE	13 JANVIER	"FLANDRE"
MA	25 JANVIER	"ANTILLES"
LU	28 FÉVRIER	"ANTILLES"

PARIS, 6 RUE AUBER **RIC. 97-59**

Cie Gle TRANSATLANTIQUE
ET TOUTES AGENCES DE VOYAGES

L'ŒIL

NOUVEAU

PROPLAC EST UN SYSTEME «OUVERT» qui donne toute liberté dans le choix des modules et des trames. C'est une ossature métallique préparée et livrée à vos mesures.

PROPLAC EST UN SYSTEME SIMPLE ET ECONOMIQUE adaptable sans difficulté aux constructions les plus diverses : maisons, bâtiments administratifs et commerciaux, écoles, bâtiments industriels etc...

PROPLAC EST UN SYSTEME A ELEMENTS PREFABRIQUES mis à la portée des entrepreneurs de toutes importances.

PROPLAC EST UN SYSTEME A ELEMENTS «STANDARD» toujours en stock, livrés prêts à l'emploi sur chantier.

PROPLAC EST UN SYSTEME PREVU POUR L'EMPLOI DE PAREMENTS EN ETERNIT. Plaques inaltérables, résistantes (toutes épaisseurs) et incombustibles. Vaste éventail de présentation : lisses, rainurées, colorées. Possibilité de placage polyester, acier inoxydable etc...

L'ORGANISATION PROPLAC ASSURE UNE COLLABORATION TECHNIQUE INTEGRALE A PARTIR DU PROJET JUSQU'A L'ACHEVEMENT DE LA CONSTRUCTION.

UN SYSTEME SIMPLE ESTHETIQUE ECONOMIQUE D'OSSATURE SECONDAIRE POUR FAÇADES LEGERES

proplac

DOCUMENTATION ET TECHNICIENS SPECIALISES A VOTRE DISPOSITION GRATUITEMENT SUR DEMANDE.

Société Anonyme au capital de 64.320.000 F.
DIVISION PROPLAC PROUVY (Nord)
PHONE : Valenciennes (20) 46.58.41 - TELEX : 81.069

Eternit

Inde

I Du rêve à la réalité

Autrefois, un voyage en Inde, tout en étant un voyage rêvé, restait bien souvent... un rêve!

Aujourd'hui, l'Inde est de plus en plus accessible, le rêve devient réalité.

- En dix ans, le nombre de touristes se rendant en Inde a augmenté de 550%.
- En 1964, le nombre de Français s'étant rendus en Inde était supérieur de 44% par rapport à celui de 1963.

Et voici pourquoi :

1. L'Inde n'est plus un pays lointain, elle se rapproche de plus en plus :

- On ne compte plus aujourd'hui que 12 heures de vol entre Paris et Bombay, soit le temps de prendre le train à Paris et d'arriver à Nice.
- Même par bateau, le voyage de Marseille à Bombay ne dure plus que 12 jours.

2. Le voyage ne coûte plus une fortune, le prix est devenu tout à fait abordable :

- Par avion, Paris-Delhi aller-retour coûte F 3549,20; par bateau, le billet Marseille-Bombay aller-retour en classe économique vaut F 1794.
- De très importantes réductions sont accordées par les compagnies aériennes aux personnes voyageant ensemble, ce qui permet aux agences de voyages et aux associations culturelles d'annoncer des prix fort intéressants (exemple: l'Association Française des Amis de l'Orient offrait en février un voyage en Inde de 27 jours pour un prix forfaitaire de F 4660 tout compris).

3. On y va en toutes saisons, l'industrie touristique y fonctionne toute l'année :

- Le célèbre « hiver indien » est une délicieuse journée de printemps et de soleil qui dure six mois, d'octobre à mars.
- En été, l'on découvre les beautés insoupçonnées que renferment les magnifiques chaines de l'Himalaya et l'on séjourne dans les « stations de montagne » qui sont autant de petits paradis de pittoresque et de détente, dont le plus célèbre, le Cachemire, nommé à juste titre « le Paradis sur Terre ».

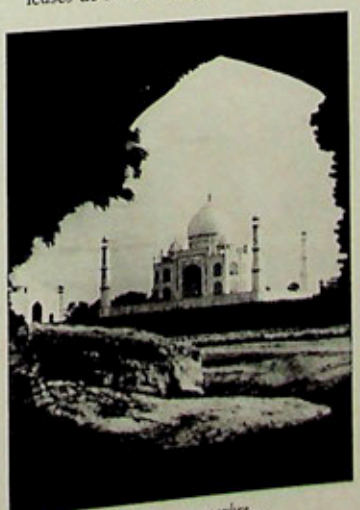
4. C'est un pays extrêmement bon marché, le franc y dure beaucoup plus longtemps. En fait, plus le séjour êst long, plus le prix du voyage se trouve amorti :

- De luxueux palaces (catégorie 5 étoiles) avec piscines, air conditionné et pension complète, reviennent à environ F 60 par jour. Des hôtels 3 étoiles où l'on peut également effectuer un très agréable séjour coûtent environ F 35 avec tous les repas.
- Le prix du billet avion Madras-Bombay, soit la distance Paris-Madrid, est d'environ F 220 seulement.
- Par le train, on fait Delhi-Bombay, soit Paris-Rome, pour une somme dérisoire de F 30 (en 3e classe); en 1re (couchette comprise) le même voyage coûte environ F 85.—

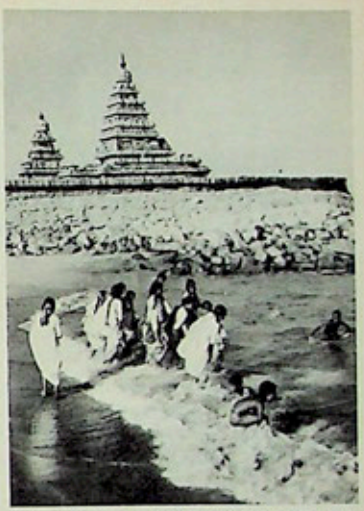
II Anecdotes et souvenirs

5. On y trouve de tout, même les choses les plus inattendues. La variété des expériences vécues, le pittoresque des choses vues, constituent au retour un trésor inépuisable d'anecdotes à raconter :

- Sans même participer à la « grande chasse » afin de rapporter tigres et bisons, vous vous promènerez à dos d'éléphant et admirerez des tigres blancs; et si l'envie vous prend, vous irez voir des lions (les seuls d'Asie) en pleine nature et les photographierez à dix pas de vous.
- Vous habiterez dans des maisons-bateaux où le marché vient à vous pour vous éviter tout dérangement, et admirerez les jardins flottants.
- Vous séjournerez dans les anciens palais de maharadjas et vivrez (hélas, en imagination seulement) les heures fabuleuses de faste et de gloire d'autrefois.



Le poème en marbre...



Une délicieuse journée de printemps et de soleil qui dure six mois...

- Vous prendrez des bains de soleil sur les célèbres « golden beaches », plages au sable d'or, sans que personne ne vienne vous déranger, comme si ces plages étaient à vous seul.
- Vous monterez dans des trains entièrement climatisés, ou dans des « rickshaws de lune de miel ».
- Vous participerez avec un peu de chance à des fêtes pittoresques - la « Fête des Couleurs », la « Fête des Lumières »...
- Vous verrez des temples creusés dans le roc, des temples monolithes sculptés d'une seule pièce, le Temple du Soleil conçu à l'image du char solaire, des minarets qui vibrent de sympathie sans qu'on les touche, la « Vénus » de Khajuraho et mille autres merveilles dont la plus célèbre, le Taj Mahal, le « poème en marbre ».

6. Vous en rapporterez des chefs-d'œuvre de raffinement et de beauté, des cadeaux et des souvenirs inoubliables :

- de célèbres châles de Cachemire ou de somptueux saris de soie de Bénarès,
- des objets en ivoire ou en bois de santal sculpté,
- des bronzes, des tapis ou des miniatures,
- des pierres précieuses ou semi-précieuses,
- des colliers, des bracelets et autres bijoux finement ciselés,
- des photos qui sont autant de chefs-d'œuvre, le soleil remplissant la pellicule d'une rare luminosité,
- et, surtout, le désir de recommencer, de retourner dans ce pays attachant, fascinant par son peuple, son folklore, ses traditions millénaires et ses mille merveilles...

Page spéciale réalisée par L'OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME, 8, Bd de la Madeleine PARIS 9e

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Marc Lavrillier: pages 3 à 12, 24 à 31 et 54 à 59
Françoise Masson: pages 2 et 5
La Photothèque Française: pages 2-3 et 5
Ugo Mulas: pages 32 à 38
Jean Biaugeaud, Photo Stober: pages 40 à 46

Photographies en couleurs:
Marc Lavrillier: page de couverture
et pages 15 à 22

Notre couverture: Une vitrine de verreries gallo-romaines du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. Encastrées dans des panneaux de glace sablée, ces vitrines groupent les objets selon une séquence chronologique.

Notre prochain numéro: Un numéro spécial à propos de la Biennale des Antiquaires à Florence.

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32

Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767

Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)

Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)

Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2

Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277
Distribuzione Messaggerie Italiane
Via Carcano, Milano - c/c Postale 3/445

U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud**
(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne

Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

Imprimé en Suisse

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉROS 127-128
JUILLET-AOUT 1965

Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

SOMMAIRE

2 Richelieu

32 L'Université de Milan

13 Paris blanc

24 Musée des Antiquités Nationales

40 Structures nouvelles

54 Formes finlandaises

2 Richelieu, par Martin Schulz van Treeck

13 Paris blanc

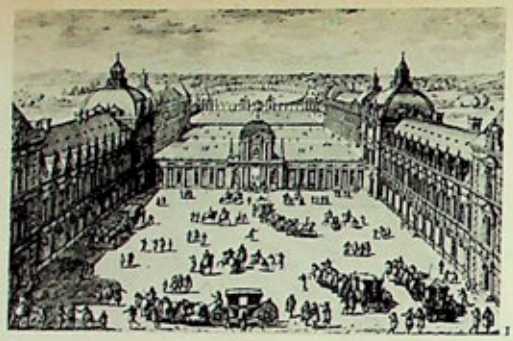
24 Le Musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye, par Pierre Quoniam

32 Hier hôpital, université aujourd'hui, par Walter Vitzthum

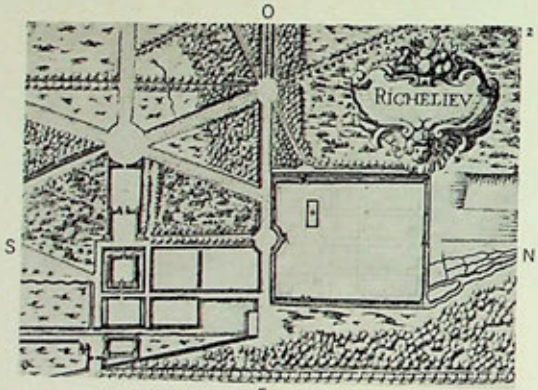
40 Structures nouvelles, par Jean-François Revel

L'ŒIL du décorateur

54 Formes Finlandaises



1



2

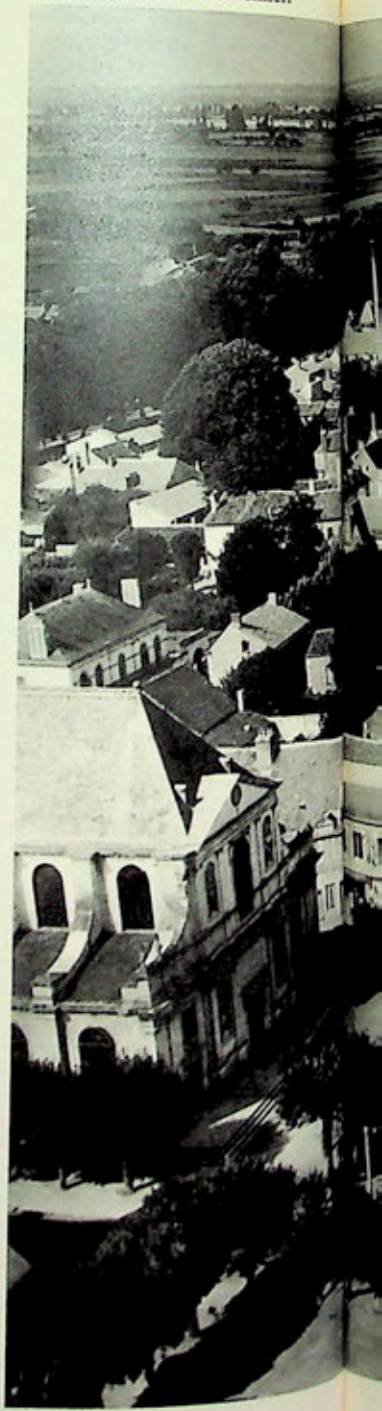
Richelieu

par Martin Schulz van Treeck

Edifiée par ordre du célèbre cardinal,
cette petite ville oubliée du Poitou montre que l'urbanisme rationnel
ne peut, à lui seul, susciter une communauté vivante

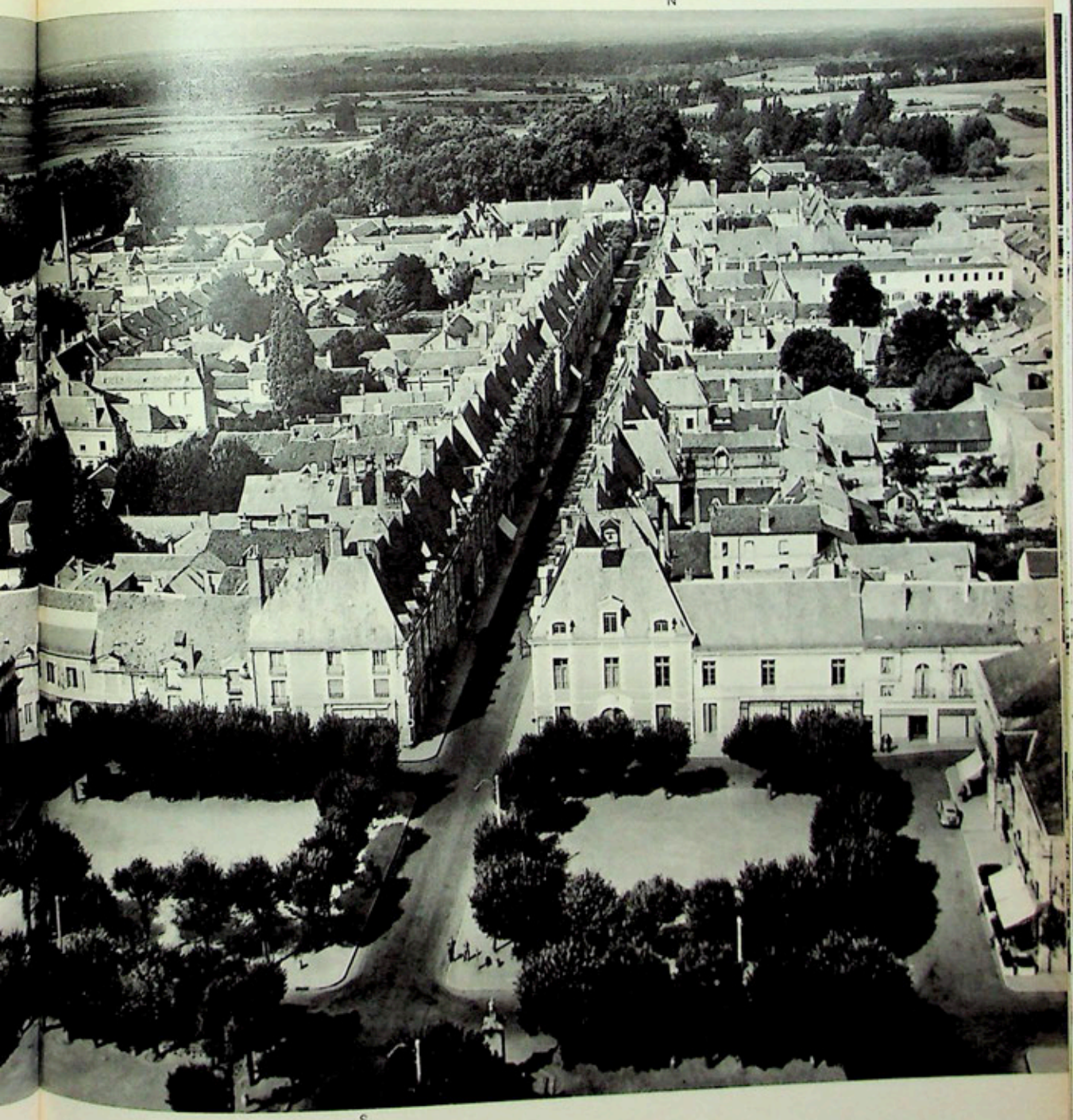
Le curieux qui visite aujourd'hui Richelieu, la ville que le cardinal de ce nom éleva à partir de 1631 aux confins de la Touraine et du Poitou, éprouve sans doute la même surprise, la même impression étrange que le voyageur d'il y a trois siècles. Dans un paysage où l'on n'attend rien d'autre que le mouvement paisible de la nature, l'ondulation des collines, la tache sombre d'un bouquet d'arbres, et parfois la flèche d'un clocher, ou les toits d'ardoises d'un château sans prétention, on voit surgir brusquement l'ordonnance monumentale de cette ville géométrique fixée en apparence dans un passé qu'en réalité elle n'a jamais vécu : fondation née d'un caprice, de la décision solitaire d'un homme conscient de sa puissance, dont l'imagination et la volonté pouvait susciter une apparence, un fantôme de ville, mais non lui donner la vie. On songe à un théâtre en plein air où le régisseur fait évoluer les acteurs d'un spectacle éphémère et dont la scène ensuite demeure vide. Richelieu est certainement la réalisation la plus artificielle de l'histoire de l'urbanisme et en même temps l'exemple par excellence de l'instrument qui ne remplit pas son rôle. Par sa conception même, la création du cardinal n'est que l'expression d'un narcissisme délibéré, d'un mépris plus ou moins conscient de toutes considérations d'ordre économique, social, topographique ou stratégique.

Photographies Marc Lavrillier.



3

N



S

1. Perspective du château de Richelieu. Gravure de Perelle. Même orientation que sur le plan 2.

2. Plan de la ville et du château de Richelieu établi en 1634 par Tassin.

3. Vue aérienne de Richelieu, prise de la place Sud vers la rue principale.

Richelieu a voulu édifier un monument digne de sa puissance: il n'a pas pu y mettre la vie, parce que la vie d'une communauté urbaine est étouffée par la contrainte d'une « forme » qui entrave son développement naturel.

Après la mort de son frère, tué en duel en 1619, il fallut deux ans de procès à Richelieu, alors évêque de Luçon, pour entrer en possession du château familial. Devenu cardinal en 1622, ministre en 1624, il entreprit l'année suivante la transformation du domaine. Il en demanda les plans à Jacques Le Mercier, son architecte ordinaire, que l'historien Sauval appelait « le Vitruve de notre temps »: un bâtiment central et deux ailes en retour encadraient une cour carrée fermée à l'ouest par une galerie où s'ouvrait une entrée en forme d'arche monumentale. Au milieu du corps principal, un grand pavillon carré, reste de la construction primitive, abritait l'escalier d'honneur. L'ensemble s'élevait sur une terrasse carrée entourée de douves. Celle-ci était précédée d'une « anti-cour » et d'une « basse-cour » aux vastes proportions, où étaient situées les écuries, les remises et les communs. Henri de Sourdis, évêque de Maillezais en Vendée, et plus tard archevêque de Bordeaux, était chargé de veiller à la bonne marche des travaux.

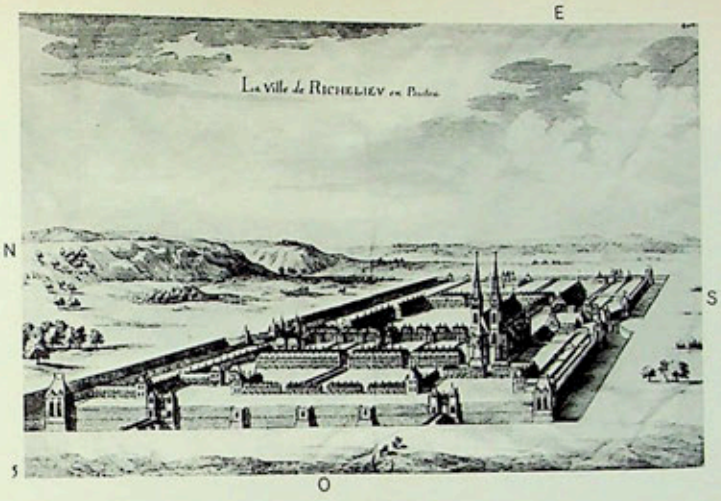
En 1631, des lettres patentes érigent Richelieu en duché-pairie. Le cardinal, déjà, a décidé d'élever une ville à côté du château et c'est également en 1631 que le roi l'autorise à clore de murs et de fossés

(Suite en page 12)

4. *L'un des deux bâtiments des communs qui soit aujourd'hui les seuls vestiges du château, rasé en 1805.*

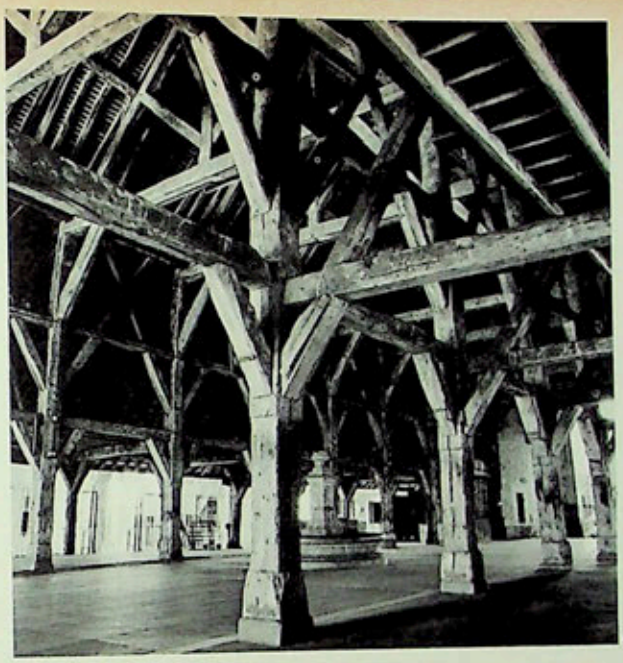
5. *Vue cavalière de la ville de Richelieu. Gravure d'Israël Sylvestre. Paris, Bibliothèque Nationale.*

6. *Vue aérienne de Richelieu, selon la même perspective que la gravure de Sylvestre.*


E
La Ville de Richelieu en Poitou
N
S
S
O

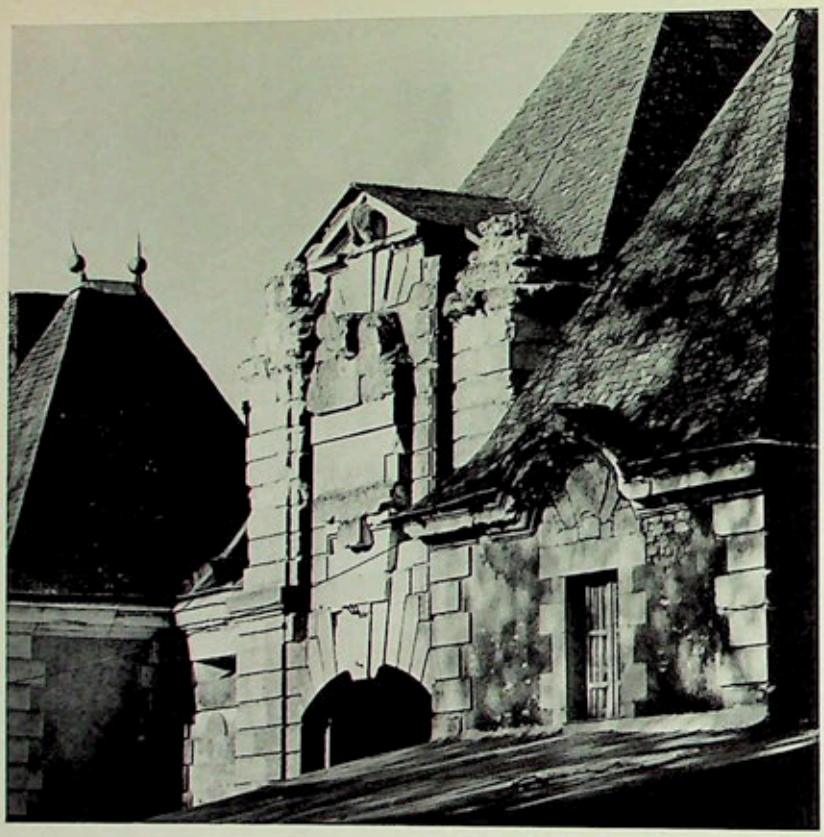
E
O

7. Façade extérieure de la porte Nord. La courbe de l'enceinte se répétait à l'autre extrémité de la ville, vers le château.



8. *La charpente des halles.*

9. *Porte occidentale de la ville, par où on accède à la place Sud.*



10

10. La porte Sud par où l'on entrait dans la ville en venant du château.

11

11. Un aspect de la Grande-Rue, montrant l'alignement des façades qui, selon une description anonyme de 1633 « ne paraissent qu'un seul corps, si ce n'est par la pluralité des toits en pointe ».

12. Un autre aspect de la porte Sud.

13. Toutes les maisons ont été construites avec le même escalier, conformément au devis qu'avait fait établir Richelieu.

14. La cour d'une des maisons de la Grande-Rue

la cité qu'il projette, à y construire une halle, à y tenir quatre foires annuelles et deux marchés par semaine. Le Mercier imagine une ordonnance symétrique, inscrite dans un rectangle de 350 toises de longueur et 250 de largeur (682×487 m). Une grande rue centrale, dont les maisons seront semblables, est coupée par une rue perpendiculaire de même largeur (6 toises). Elle aboutit au nord et au sud à deux places carrées d'où partent des rues menant à trois portes monumentales. Sur la place la plus proche du château, au sud, se dresseront l'église, la halle et « l'auditoire », siège de la Justice transféré en 1632 de Saumur à Richelieu.

Restait à trouver des habitants pour cette ville sortie de terre par la seule volonté d'un ministre tout-puissant. Le cardinal n'y parviendra pas sans mal, malgré sa position, malgré le nombre de ses obligés, malgré les moyens qu'il met en œuvre. Il obtient d'abord du roi que les futurs habitants soient dispensés d'impôts. Il donne le terrain à ceux qui s'engagent à bâtir. Il fait établir un devis très précis pour la construction des 32 maisons de la Grande-Rue, afin d'assurer aux propriétaires les conditions pécuniaires les plus favorables: le gros œuvre, la charpente, la menuiserie, la couverture, la vitrerie y sont prévus pour « un corps de logis de 10 toises de large sur 4 toises un pied et demi de profondeur, comprenant: au rez-de-chaussée un passage de porte cochère, un escalier, une cuisine, un office et une écurie; au premier étage deux chambres avec garde-robes; au second, en galetas, aussi deux chambres ». Par contrat signé le 2 mars 1633, le maître-maçon Jean Barbet s'engageait à construire les 32 maisons conformément au devis, 4 grandes (sur la place) et 28 plus petites, celles-ci au prix de 10 000 livres. Il devait fournir les matériaux (murs de moellons recouverts d'un enduit avec chénage de pierre) et terminer les travaux à Pâques de l'année suivante. Les conditions de paiement étaient établies très précisément: Alphonse Lopez, agent du cardinal, est chargé de percevoir des propriétaires 6000 livres immédiatement et 4000 lorsque la construction serait à hauteur de l'entablement. Lopez à son tour devait payer à Barbet 1000 livres tout de suite, 5000 livres à mesure que les travaux avanceraient, 3000 livres après l'achèvement de l'entablement, enfin 1000 livres pour les menuiseries et vitreries lorsque la couverture serait posée. Mais les intéressés restent libres de s'adresser à l'entrepreneur de leur choix, s'ils peuvent traiter à meilleur prix, à condition naturellement de se conformer aux plans, déposés au greffe du duché. Ce sera le cas pour plusieurs d'entre eux.

Le rôle du cardinal a donc été véritablement ici celui d'un « promoteur » d'aujourd'hui, qui s'engage dans une entreprise de construction collective, veille à chaque stade de sa réalisation, en fixe les modalités et porte la responsabilité de sa réussite ou de son échec.

Par contrat du 11 février 1633, le cardinal attribue 18 parcelles d'environ 1500 mètres carrés le long de la Grande-Rue et sur la place méridionale. Parmi les bénéficiaires, on trouve après Michel Le Masle, secrétaire particulier du cardinal, et Thiriot, l'entrepreneur du château, des conseillers d'Etat, des financiers, des intendants et contrôleurs des Finances, le Procureur Général de la Cour des Aides, le Surintendant des Postes, enfin les banquiers du cardinal, et son agent Alphonse Lopez. A cette date, sept emplacements avaient déjà été attribués, dont un, sur la place, au cardinal de Sourdis, archevêque de Bordeaux, qui surveille les constructions de la ville comme celles du château. C'est ainsi que le 30 juillet 1633 il écrit au cardinal: « Les maisons de la Grande-Rue sont très avancées; il manque encore 5 pour achever; si vous pouvez obliger quelques-uns de delà à les bastir, vous ferez beaucoup; pour ce que d'espérer quelque chose des gens de ce pays, ce serait en vain; ils sont si gueux qu'ils n'ont pas moyen de faire un pigeonnier ». Le cardinal lui répond aussitôt: « Je tascherai de trouver des bastisseurs, mais ce ne sera pas sans peine ». Il y parvint pourtant et le 12 novembre de la même année, signait — donations pour les parcelles restées libres sur la Grande-Rue. Cette fois encore, ce sont des fonctionnaires royaux et des hommes de finance qui ont répondu au désir du cardinal, soit parce que leur situation le leur imposait, soit parce qu'ils y trouvaient leur intérêt, ayant besoin les uns et les autres de se ménager sa faveur.

Mais celui-ci n'était pas au bout de ses peines: l'achèvement des travaux traîne en longueur; certains propriétaires sont acculés à la ruine par les dépenses engagées, d'autres refusent de résider dans leur nouvelle demeure ou n'y viennent que s'ils y sont obligés. Une description anonyme de Richelieu, rédigée en 1635, indique qu'à cette époque, la Grande-Rue seule est construite. Sur la place la plus proche du château (dont les cours ne sont pas encore commencées), les pavillons et la halle se terminent, mais l'église n'est pas finie et l'autre place, au nord, n'est encore qu'à l'état de projet. Non loi de là, dans une rue perpendiculaire à la rue principale, le roi a fait lui-même construire deux rangs de maisons à boutique. Trois ans plus tard, un autre visiteur ne trouve dans les maisons de la Grande-Rue que « des cabaretiers, manœuvres et autres petites gens », qui sont là « peut-être à dessein d'échauffer les logis trop nouvellement bastis ». L'église est terminée vers la même époque et peut être érigée en cure.

Il faut ensuite installer, sur la place Nord, l'Académie dont le roi définit le programme par lettre du 20 mai 1640. Un développement spécial y est donné à l'enseignement du grec, du latin, et aussi des langues étrangères. Mais il fut sans doute plus difficile encore de trouver des élèves pour l'Académie que des habitants pour les maisons et, en 1643, un an après la mort du cardinal, l'établissement n'est plus qu'un simple collège. La ville tout entière connaît un déclin analogue. Les propriétaires s'empressent de quitter ces résidences qui les éloignent du roi et de son nouveau ministre. Fonctionnaires ou spéculateurs n'ont plus désormais de motif pour demeurer en exil. Ils en ont beaucoup pour revenir à la cour.

Lorsque La Fontaine visite Richelieu en août 1663, il trouve une ville « désertée petit à petit, à cause de l'infertilité du terroir, ou pour être à quatre lieues de toute rivière et de tout passage ». Et il ajoute: « En celà, son fondateur, qui prétendait en faire une ville de renom, a mal pris ses mesures: chose qui ne lui arrivait pas fort souvent. Je m'étonne, comme on dit qu'il pouvait tout, qu'il n'ait pas fait transporter la Loire au pied de cette nouvelle ville... »

Peut-être cela même n'aurait-il servi à rien. Richelieu a cru qu'il lui suffirait de vouloir une ville pour qu'elle existe. Dès le départ, la cité n'a connu qu'une vie artificielle qui ne pouvait être prolongée après la disparition de son inspirateur. Déjà, La Fontaine la décrivait ainsi:

« Enfin elle est à mon avis
Mal située et bien bâtie...
Ce sont des bâtiments fort hauts;
Leur aspect vous plaira sans faute.
Les dedans ont quelques défauts:
Le plus grand c'est qu'ils manquent d'hôtes...
La plupart sont inhabités
Je ne vis personne en la rue:
Il m'en déplut: j'aime aux cités
Un peu de bruit et de cohue.

Après trois siècles, les murs et les toits de Richelieu se dressent encore comme une superbe image commémorant l'échec d'un défi lancé à la nature et au bon sens. Peut-être le cardinal eut-il l'ambition des conquérants et des despotes qui créent une ville pour perpétuer leur nom au-delà des siècles. Son œuvre politique aurait suffi pourtant à assurer sa gloire. Quant à la ville, elle n'a été, en fait, que le complément, le satellite du château, qui fut un centre de gravitation éphémère, bientôt abandonné puis détruit.

Paris blanc

Paris blanc

Il y a six ans que se poursuit la campagne de nettoyage des bâtiments parisiens. On peut donc aujourd'hui juger avec un certain recul les résultats obtenus. L'apparition soudaine d'un monument blanc entre des immeubles noirs produisait un tout autre effet que l'éclaircissement progressif d'une rue, d'une place, d'un quartier. La blancheur «agressive», reprochée à certaines façades tenait surtout au contraste avec la noirceur ambiante. Elle a été nuancée déjà, par le temps d'abord, et par le jeu des rapports nouveaux avec d'autres blancs, avec des ocres, avec des gris très clairs, qui sont devenus les nouvelles couleurs de Paris. Certains édifices ont supporté l'opération moins bien que d'autres: des pierres remplacées, des raccords devenus apparents, des matériaux qui avaient la même teinte à l'origine et qui se sont patinés de manière différente; cela prouve d'ailleurs que les nettoyages effectués laissent subsister la marque du temps. On a parlé en effet d'édifices «sans âge» parce qu'«également blancs», quelle que soit l'époque de leur construction: la querelle est la même que pour la restauration des tableaux. Comme les vernis obscurcis, les fumées qui ont noirci Paris sont pour les uns la marque auguste des siècles, et une protection nécessaire, alors que d'autres y voient un écran artificiel, trompeur, et dangereux parce qu'il enferme le mal et dissimule ses effets. Comme pour la restauration des peintures, des précautions sont nécessaires, des solutions différentes doivent être appliquées selon la nature des «surfaces» à traiter. Mais la démonstration est faite aujourd'hui que c'est en rendant à chaque édifice son aspect original, en faisant apparaître ses caractères propres, les volumes, les proportions, l'ordonnance voulus par l'architecte, qu'on le replace précisément dans son siècle.

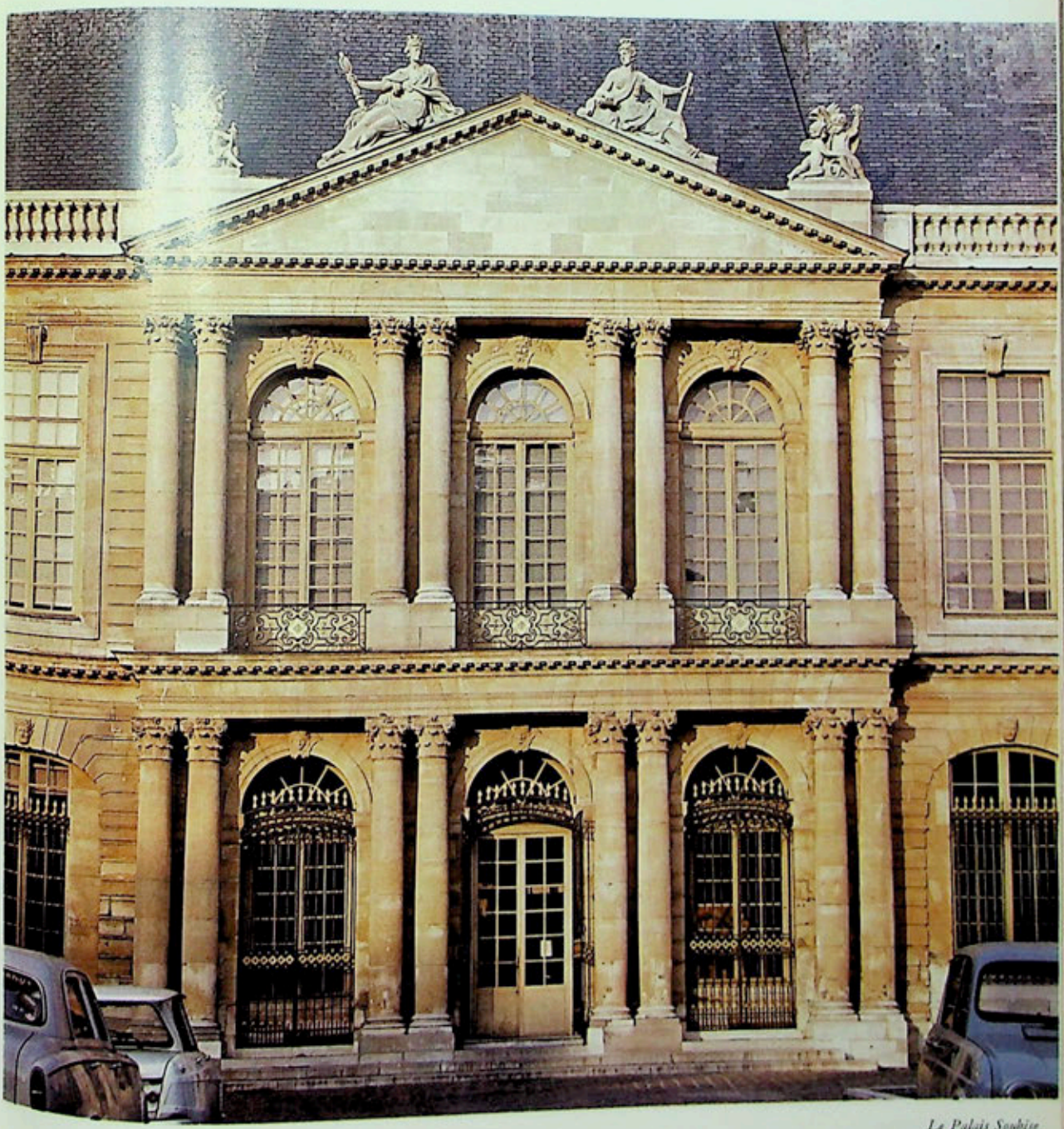
Ainsi, aux Invalides, après avoir franchi le superbe arc d'entrée, on peut désormais saisir à première vue, dans la cour, l'articulation de l'avant-corps central, l'équilibre des hautes baies en plein cintre, la géométrie du fronton souligné d'une fine modénature qui, en se prolongeant tout au long de la façade, dessine un rythme horizontal d'une netteté rigoureuse et discrète. Dans un tout autre registre, l'Opéra, en retrouvant sa coupole de cuivre vert, ses colonnes de porphyre, ses incrustations de marbre, retrouve du même coup son intérêt historique, et la signification que lui donnait Garnier lui même qui est d'être du pur « Napoléon III ».

La campagne actuelle apporte d'autres révélations, sans doute moins prestigieuses, mais également remarquables. Au détour d'une rue, au bord d'un quai, dans un ensemble de constructions délabrées ou simplements banales, on découvre un somptueux décor baroque sur une façade de briques roses comme à l'hôtel Fieubet, un portail monumental avec son œil-de-bœuf sculpté de volutes et de guirlandes comme à l'ancien hôtel de Bacq, rue Monsieur-le-Prince, ou la silhouette dansante d'une naïade entre des bossages à «congélations» sur l'édifice conçu par Soufflot lorsqu'il eut à rebâtir en 1775 la Fontaine de l'Arbre sec, dans la rue du même nom. C'est sûrement dans le Marais que la densité de ces « résurrections » est la plus forte et les résultats les plus spectaculaires. Ce quartier qui était devenu « résidentiel » après la création de la Place Royale (Place des Vosges) en 1606-1612, avait été peu à peu délaissé au cours du XVIII^e siècle, et complètement méprisé au XIX^e. Les hangars, les ateliers, les baraquements les plus sordides transforment alors les cours en invraisemblables capharnaüm, les façades sont mutilées, surélevées ou détruites. Aujourd'hui, le quartier n'est pas seulement « nettoyé » on le sait, mais en voie d'être entièrement remis en valeur par la restauration méthodique des admirables hôtels qu'il conserve encore. L'entreprise a commencé d'ailleurs il y a une vingtaine d'années, et parfois davantage, lorsque l'Etat a racheté ou classé quelques-uns des édifices les plus remarquables, menacés de ruine ou de démolition. Ainsi l'hôtel Sully, l'hôtel d'Aumont et bien d'autres, ont retrouvé un reflet de leur splendeur originale.

Hélas, à l'ombre de ce Paris plus que jamais admirable, la construction du Paris hideux se poursuit sans relâche. A la scandaleuse Ecole de Médecine de la rue des Saints-Pères répond maintenant la désolante Faculté des Sciences du quai St-Bernard. Aux abords même du Marais, la déplorable Cité des Arts est en voie d'achèvement tandis que ce qu'on peut voir déjà du complexe Maine-Montparnasse justifie les pires inquiétudes. La grande architecture d'hier est à Paris, celle d'aujourd'hui est ailleurs.

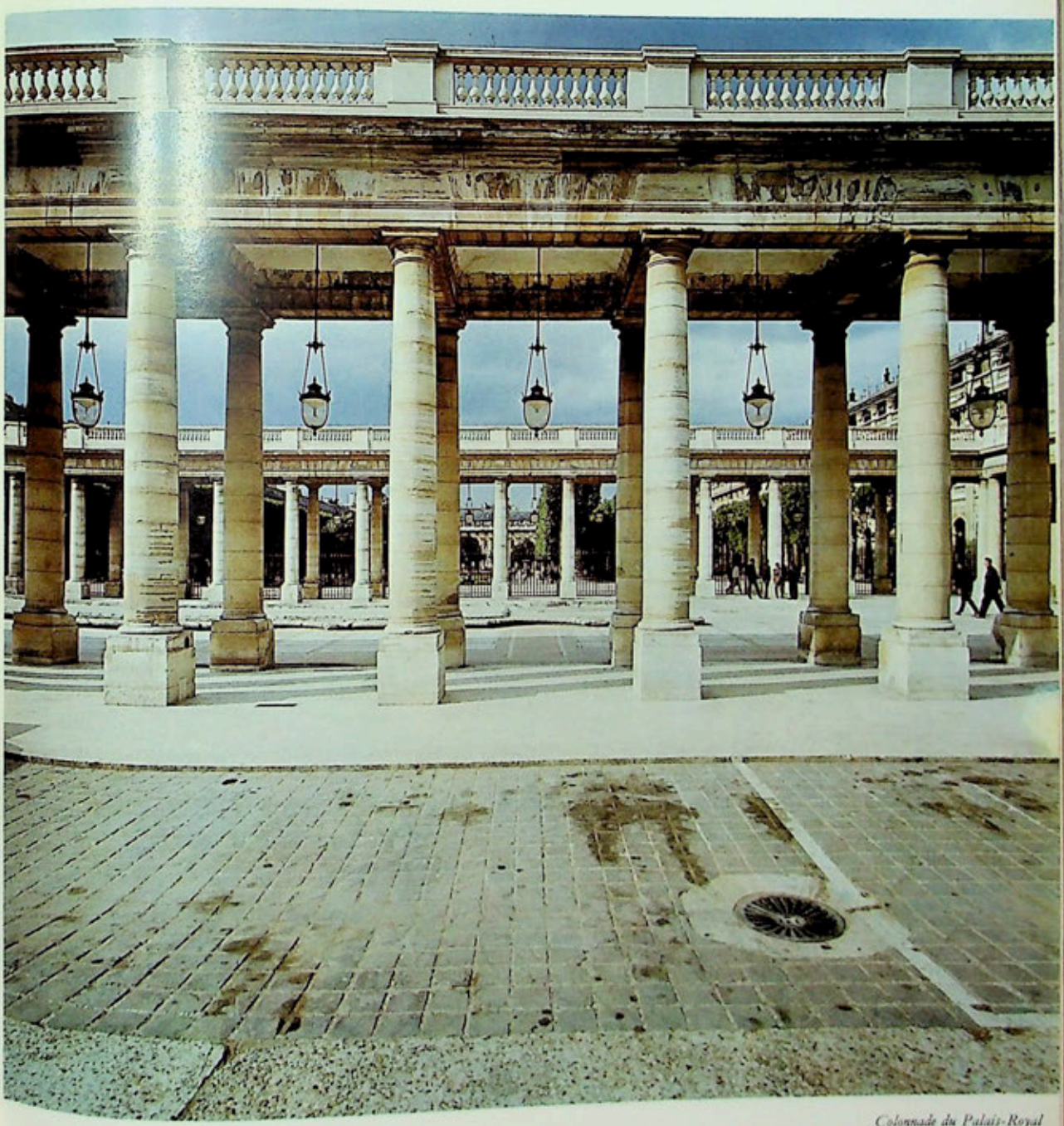
L'Hôtel des Invalides

La fontaine des Quatre Saisons

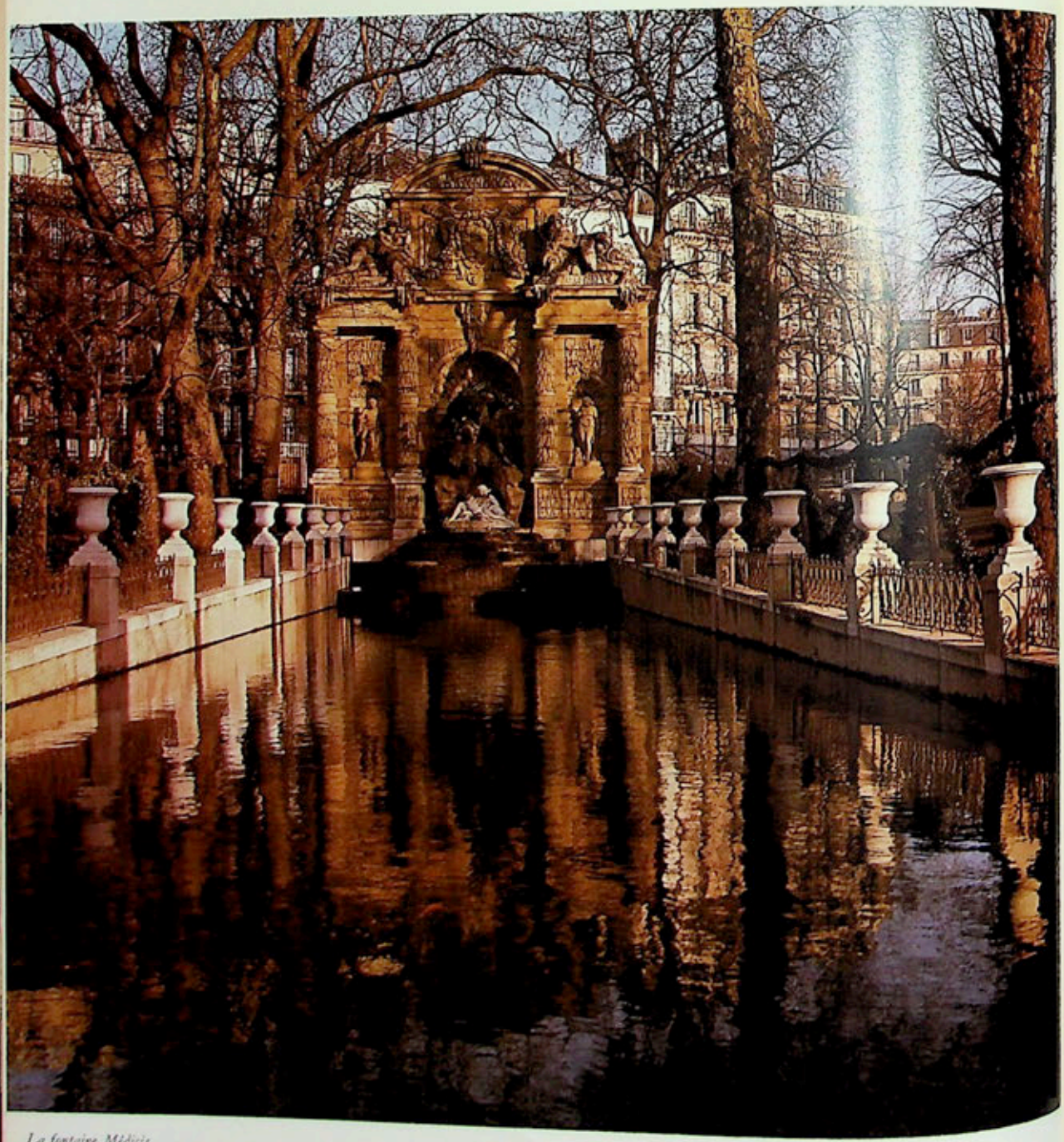


Le Palais Soubise

Colonnade du Palais-Royal

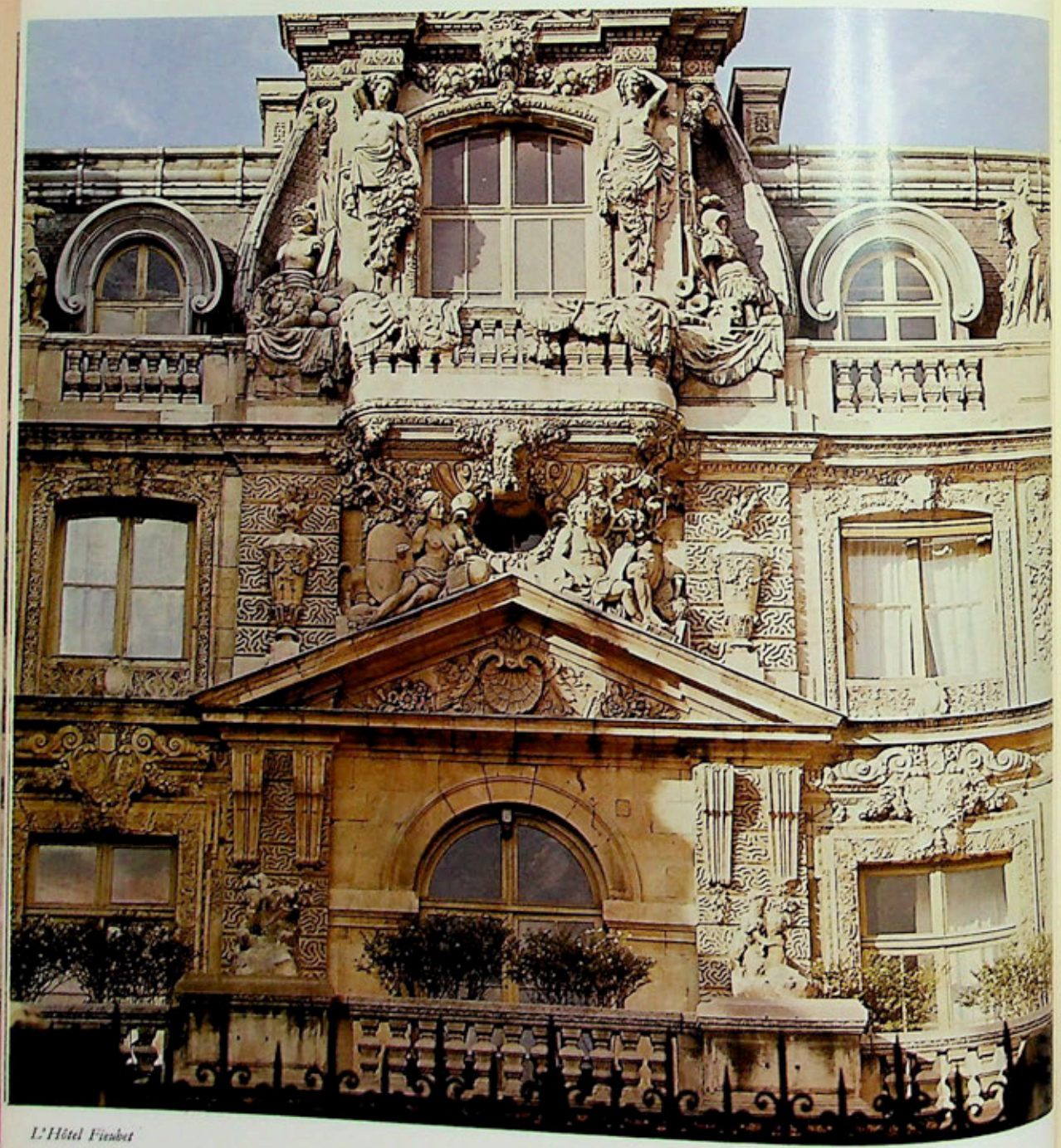


Colonnade du Palais-Royal



La fontaine Médicis

L'Hôtel Sully



L'Hôtel Fieubet

Page 15:

L'Hôtel des Invalides, Pavillon central de l'aile gauche. En ordonnant, le 24 mai 1670, la fondation d'un institut destiné aux soldats infirmes ou âgés, Louis XIV réalisait un projet qu'avaient déjà formé Henri IV et Louis XIII. L'imposant bâtiment dont Libéral Bruant donna les plans pouvait, dès 1676, accueillir ses hôtes. La chapelle, à cette époque, n'était pas terminée. Jules-Hardouin Mansart fut chargé d'en élever le dôme qui, grâce à ses proportions parfaites, domine l'ensemble de l'édifice malgré la profondeur de la cour et l'allongement des façades. Pendant la Révolution, l'Hôtel Royal des Invalides devint le « Temple de l'Humanité », puis le « Temple de Mars ». Il abrite aujourd'hui certains services du Ministère des Armées, sans avoir perdu entièrement sa destination première.

Page 16:

La fontaine des Quatre-Saisons, rue de Grenelle. C'est pour alimenter en eau le « nouveau » Faubourg Saint-Germain que Bouchardon édifia cette fontaine dont la première pierre fut posée en 1739. Le sculpteur a placé au centre une figure de la ville de Paris, entre la Seine, un vieillard barbu, et la Marne, une jeune nymphe aux longs cheveux. Les saisons sont personnifiées par quatre statues, accompagnées des signes du Zodiaque. Au-dessous, quatre bas-reliefs représentent des amours jouant dans les fleurs, se chauffant près d'un feu de bois ou occupés à la moisson et aux vendanges. Une inscription à la gloire de Louis XIV et des échevins qui firent édifier la fontaine complète ce décor monumental qui n'est plus aujourd'hui que l'entrée d'un immeuble d'habitation.

Page 17:

Le Palais Soubise, affecté aujourd'hui aux Archives Nationales, a été construit à partir de 1707 par Alexis Delamair, en même temps que l'hôtel de Rohan. Les figures de « La Renommée » et de « La Prudence » qui ornent le fronton, ainsi que les quatre statues des « Saisons » sur les colonnes jumelées de la façade sont de Robert Le Lorrain qui sculpta également le fameux relief des « Chevaux du Soleil » aux écuries de l'Hôtel de Rohan. En 1713, Boffrand prit la direction des travaux à la place de Delamair, qui passa le reste de sa vie à rédiger des mémoires et des pamphlets pour protester contre sa disgrâce. C'est à Boffrand que l'on doit notamment le décor des appartements du prince et de la princesse de Soubise, pour lequel il fit appel à Boucher, Restout, Carle Van Loo et Trémolière.

Pages 18-19:

Colonnade du Palais-Royal. Elle fut construite par Victor Louis à la demande du duc de Chartres qui décida, en 1780, de réaliser une fructeuse opération financière sur le domaine que son grand-père tenait de Louis XIV. Celui-ci, après la mort de Louis XIII, avait passé une partie de son enfance dans cette demeure que Richelieu avait léguée au roi et qui était alors le Palais-Cardinal. Sur le pourtour du grand parc où le jeune roi, dit-on, jouait à la guerre dans une petite forteresse que lui avait fait construire Villeroy, le futur Philippe-Egalité construisit des immeubles de rapport, comportant, vers l'intérieur, des galeries destinées à abriter des boutiques. Le succès fut immédiat: les clubs, les cafés, les tripots se multiplièrent. L'endroit devint aussitôt le rendez-vous le plus fréquenté de Paris. Mais la Révolution interrompit les travaux. Du côté sud, vers le palais, on dressa une simple galerie de bois « provisoire », qui resta en place jusqu'en ... 1830. C'est Louis-Philippe qui fit alors construire la « Galerie d'Orléans ». C'est lui aussi qui, sur les instances de la reine, fit fermer toutes les boutiques. On y voyait pourtant, parmi d'autres, il est vrai, des spectacles bien innocents, comme les ombres chinoises du sieur Séraphin: « les demoiselles et les abbés peuvent le fréquenter sans crainte », disait l'affiche du théâtre. Avec la Monarchie de Juillet, le Palais-Royal perdit donc son animation. En 1844, le « Dictionnaire des rues de Paris », des frères Lazare, le décrivait ainsi: « C'était une libertine qui menait joyeuse vie, dont les regards attiraient les passants. On a voulu la convertir, la rendre honnête, elle s'est laissée faire, mais hélas, la pauvre repentie se sèche et meurt d'ennui. »

Page 20:

La fontaine Médicis au Luxembourg. Lorsque Marie de Médicis devenue régente après la mort d'Henri IV, décida la construction du palais du Luxembourg, il fallut, pour alimenter en eau le nouvel édifice, construire un viaduc amenant les sources de Rungis jusqu'au château d'eau de l'Observatoire, 1623. L'architecte du Palais, Salomon de Brosse, construisit alors dans les jardins la fontaine en forme de nymphée qui fut d'ailleurs déplacée sous le Premier Empire. Le sculpteur Ottin l'agrémenta en 1852 de sculptures représentant Acis et Galathée surpris par Polyphème.

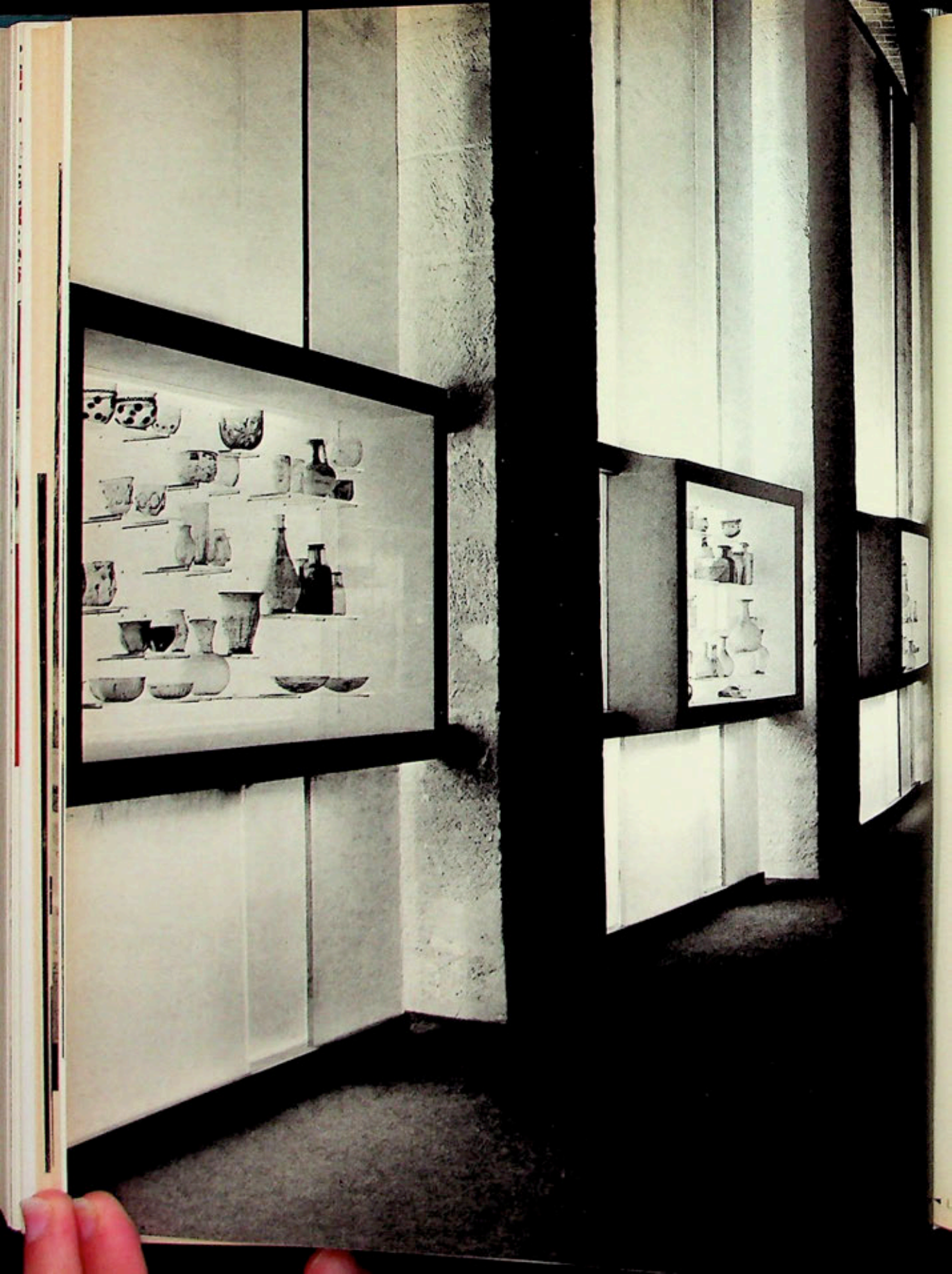
Page 21:

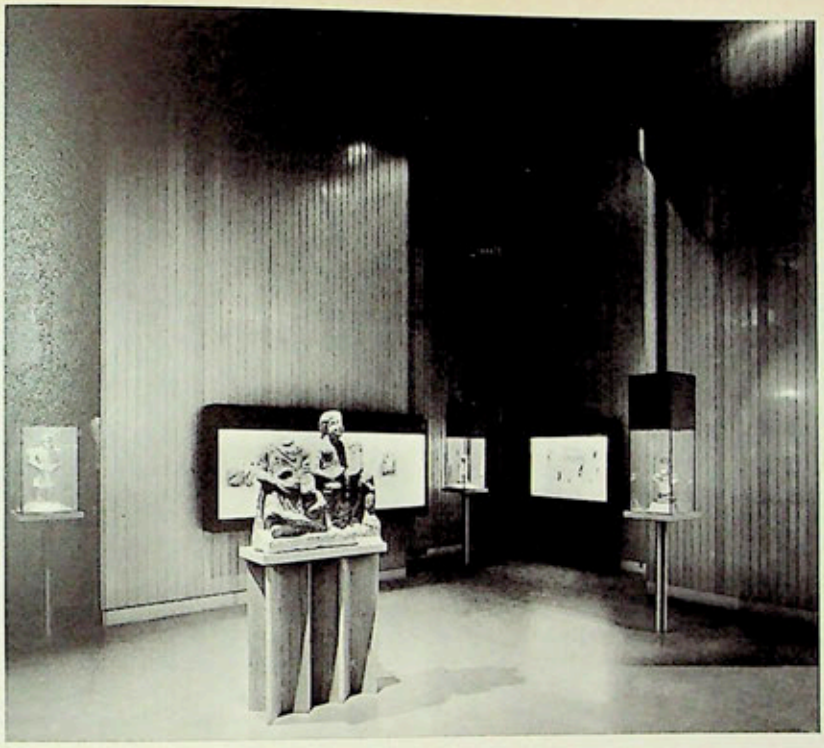
L'Hôtel Sully, rue Saint-Antoine. Façade sur la cour. Jean Androuet du Cerceau qui construisit cet hôtel vers 1624 pour le financier Gallet du Petit-Thouars, appartenait à une dynastie d'architectes dont le plus fameux est sans doute Jacques Androuet du Cerceau, le graveur des « Plus excellents Bâtiments de France », 1576-1579. Ruiné peu après, Gallet dut revendre son hôtel, qui changea plusieurs fois de main avant d'être acquis par Sully en 1634. Le ministre d'Henri IV, Grand Maître de l'Artillerie, Grand Voyer de France, surintendant des Finances, avait dû se démettre de la plupart de ses charges après la mort du roi en 1610. Mais il avait obtenu de substantielles compensations financières et même, en 1634, le bâton de maréchal. S'il dut renoncer pourtant aux transformations grandioses qu'il avait projetées pour son château de Rosny, il fit décorer somptueusement son logis parisien: le peintre Maressal fut chargé d'y représenter les faits mémorables de la carrière de Sully, des allégories, des perspectives de jardin et une vue de la Place Royale. Les boiseries dorées du cabinet de travail sont encore en place, et l'escalier a conservé un très beau plafond. Les deux pavillons d'entrée, défigurés au XIX[e] siècle par l'adjonction d'une galerie au-dessus du porche, sont aujourd'hui dégagés et la cour a retrouvé sa belle ordonnance que répète la façade sur le jardin. Après sa disgrâce, Sully s'était retiré dans ses propriétés de Sully-sur-Loire et de Villebon. Il y travaillait à ses mémoires, entouré d'une cour que Tallemant des Réaux décrit ainsi: « Quinze ou vingt vieux paons et sept à huit reitres de gentilshommes se mettaient en haie pour lui faire honneur et le suivaient ». Il ne résida sans doute guère rue Saint-Antoine. Certains chroniqueurs affirment pourtant qu'il y passait « presque toutes ses soirées avec des femmes de mauvaise compagnie ». Mais il avait soixante quinze ans lorsqu'il acheta la maison, sept ans avant sa mort.

Page 22:

L'Hôtel Fieubet, quai des Célestins. Sur une partie de l'ancien Hôtel de Saint-Paul que lui céda François I[er], Jacques de Genouillac construisit en 1515 un hôtel qui fut transformé au début du XVII[e] siècle, puis rebâti en 1680 par J. H. Mansart lorsque Gaspard de Fieubet en devint propriétaire. Une raffinerie s'y installa en 1814. Le comte de Lavalette le racheta en 1857 et tenta, avec un zèle peut-être excessif, de lui rendre son ancienne splendeur.

Photographies Marc Lavrillier





Première salle: divinités indigènes de la Gaule romaine.

Le Musée des antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye

par Pierre Quoniam — Photographies Marc Lavrillier

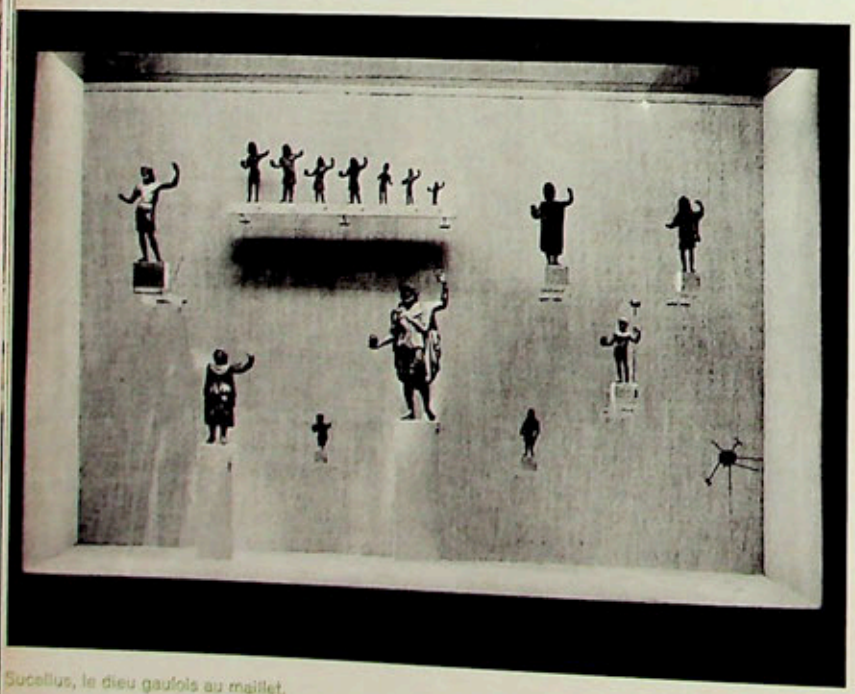
Le 9 avril était inaugurée la nouvelle présentation des collections gallo-romaines et mérovingiennes du Musée des antiquités nationales, à Saint-Germain-en-Laye. L'Œil a demandé à M. Pierre Quoniam, inspecteur général des musées, chargé de conduire cette importante opération muséographique, réalisée par l'architecte A. Hermant, d'en exposer les objectifs et le développement.

S'il est de vieux musées qui ne peuvent, qui ne doivent pas être transformés, — leur charme les fait aimer tels qu'ils sont, et la sagesse recommande de ne les rajeunir qu'avec prudence et discrétion, — il en est d'autres, au contraire, dont la rénovation ne saurait se concevoir et, finalement, s'accomplir qu'au prix d'un total réaménagement. Parmi ceux-ci, maints musées d'archéologie nés au siècle passé de la prospection du sol national: vient inévitablement un jour où, dans leur cas particulier, l'incessant progrès des connaissances, autant et plus peut-être que l'évolution du goût, emporte les dernières réticences, les derniers scrupules, si touchants soient-ils. A Saint-Germain-en-Laye ce jour était depuis longtemps arrivé.

L'ancien musée: salle des bronzes gallo-romains

Les vitrines de verrerie gallo-romaine

Le 8 novembre 1862, Napoléon III, reprenant un projet plusieurs fois esquissé, instituait, au « Château vieux » de cette ville, un musée consacré aux antiquités de notre pays. Inauguré le 12 mai 1867, le nouvel établissement se présenta d'abord, conformément aux directives de l'empereur, admirateur de Jules César et fouilleur d'Alésia, comme un musée avant tout gallo-romain: ce fut d'ailleurs sous le nom de « Musée gallo-romain » que s'ouvrit notre « Musée des antiquités nationales ». Mais d'importantes donations, entre autres celles des collections de Boucher de Perthes, de Lartet, de Christy, et, concurremment, la rapide extension de la recherche à tous les âges pré-romains, ainsi qu'aux temps dits mérovingiens, ne tardèrent pas à élargir cette vocation première. Dès 1880, les monuments de l'industrie et de l'art rassemblés à Saint-Germain permettaient de retracer une histoire de la Gaule depuis le Paléolithique jusqu'à l'époque de Charlemagne. Pour



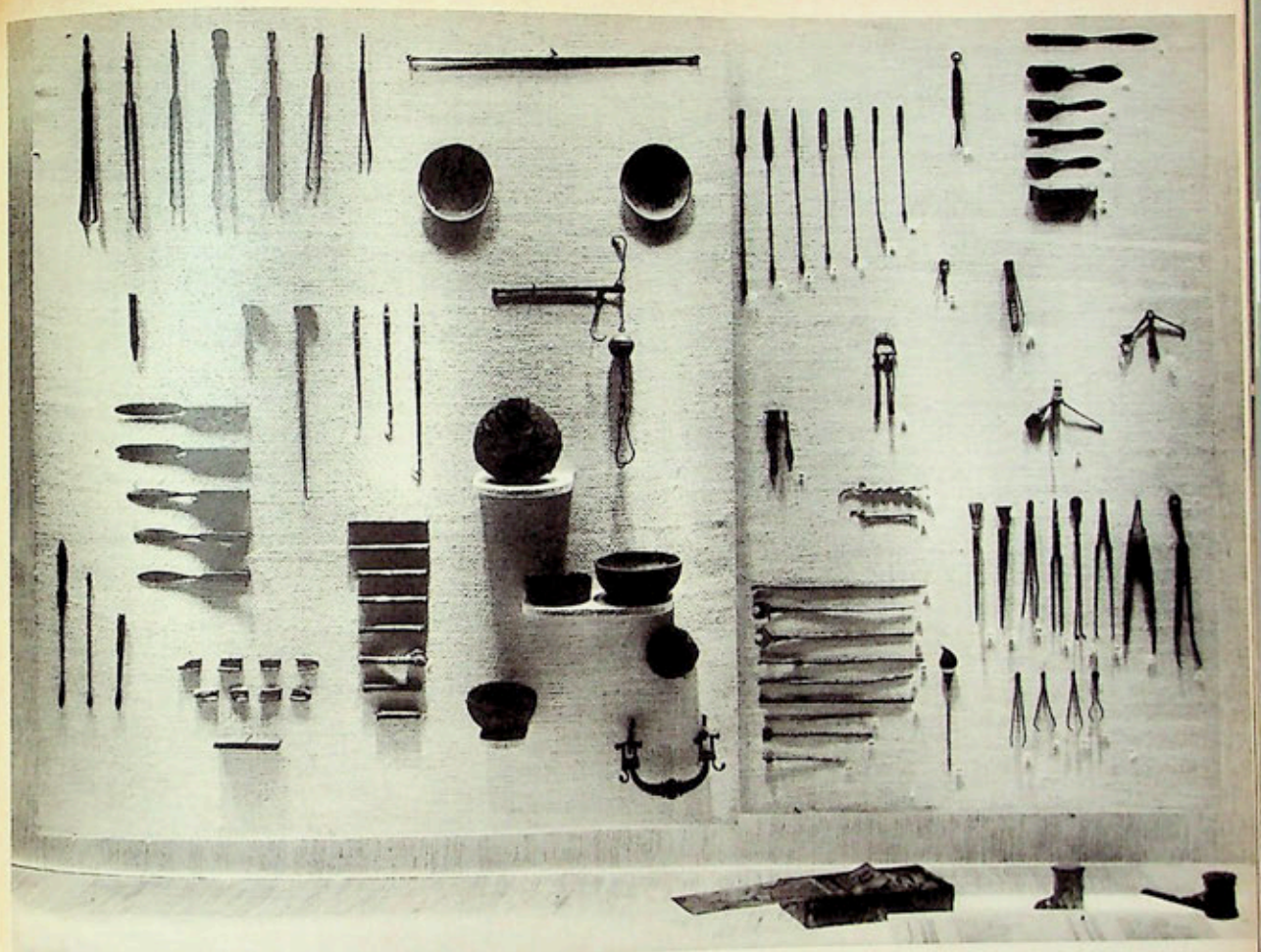
Sucellus, le dieu gaulois au maillet.

parfaire l'entreprise, toute une lignée de savants conservateurs — Alexandre Bertrand, Gabriel de Mortillet, Salomon Reinach, Henri Hubert, Raymond Lantier — n'hésita pas à recourir, quand les originaux faisaient défaut, à des reproductions, et même, à titre de pièces de comparaison, à des objets provenant d'autres régions du monde antique ou appartenant à des périodes plus récentes. Ainsi se trouva constitué, en même temps qu'un incomparable « fonds d'archives », le deuxième musée de France après le Louvre, pour l'abondance des collections.

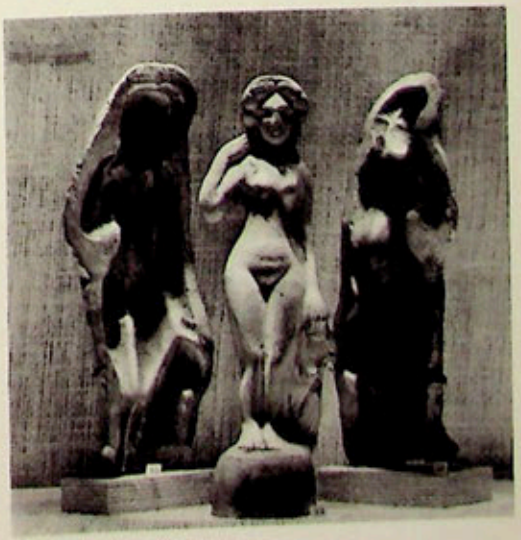
Dès le lendemain de la première guerre mondiale commencèrent pourtant à se manifester, du point de vue proprement muséographique, les inconvénients du parti adopté. L'entassement, d'abord, auquel conduisait son principe même, essentiellement didactique: à mesure que les découvertes se multipliaient, enrichissant et diversifiant nos connaissances, condamnant certaines perspectives et en ouvrant de nouvelles, l'illustration de l'ambitieuse leçon d'histoire ancienne requérait, tout à la fois, des documents toujours plus nombreux et des retouches d'importance croissante. Pour effectuer celles-ci et loger ceux-là, la place, très vite, vint à manquer; et les arbres, peu à peu, cachèrent la forêt. D'autre part, le recours, de plus en plus fréquent, à des reproductions, accélérait le vieillissement des présentations, dans un cadre déjà mal préparé, il faut bien le dire, à recevoir des antiques. Accablé, rebuté même, le public déserta bientôt le musée: après la deuxième guerre, les spécialistes étaient seuls, ou presque, à tirer réellement profit de la persévérante et scrupuleuse collecte, une des plus nobles auxquelles se soit livrée la science française. Le Musée des antiquités nationales appelait, de nos jours, une réorganisation complète. Elle fut décidée en 1960 par M. André Malraux, ministre d'Etat chargé des affaires culturelles, sur la proposition de M. Henri Seyrig, alors directeur des musées de France.

Pour mener à bien cette tâche, — c'est-à-dire répondre, sur le plan scientifique comme sur le plan esthétique, à la légitime attente de **tous** les visiteurs, savants, amateurs ou simples curieux, — il s'avéra nécessaire de prendre, dès le départ, une double résolution: celle de ne montrer dans les salles d'exposition proprement dites que des pièces authentiques et de diriger vers des réserves les doubles dont la présentation permanente ne serait pas jugée indispensable. C'est dans le sens de l'allègement, en effet, qu'il fallait à présent travailler, l'ancienne formule étant, de toute évidence, périmée. Chacun y trouverait son compte: le grand public, des thèmes moins nombreux et moins étendus, certes, mais plus rigoureusement choisis et, partant, plus propices à la mise en valeur des originaux qui, jusqu'ici, échappaient trop souvent à son attention; les spécialistes, de nouvelles commodités, dans des réserves accessibles sur demande et aménagées en salles d'étude. Précieusement mises de côté, les reproductions, ainsi que de nombreuses maquettes, pourraient d'ailleurs constituer le fonds d'un musée annexe, plus librement historisant, dans le genre de celui des Monuments français, auquel ils offriraient une riche introduction.

Une autre mesure s'imposait, dictée comme les précédentes par le souci de rendre la visite plus attrayante et, en



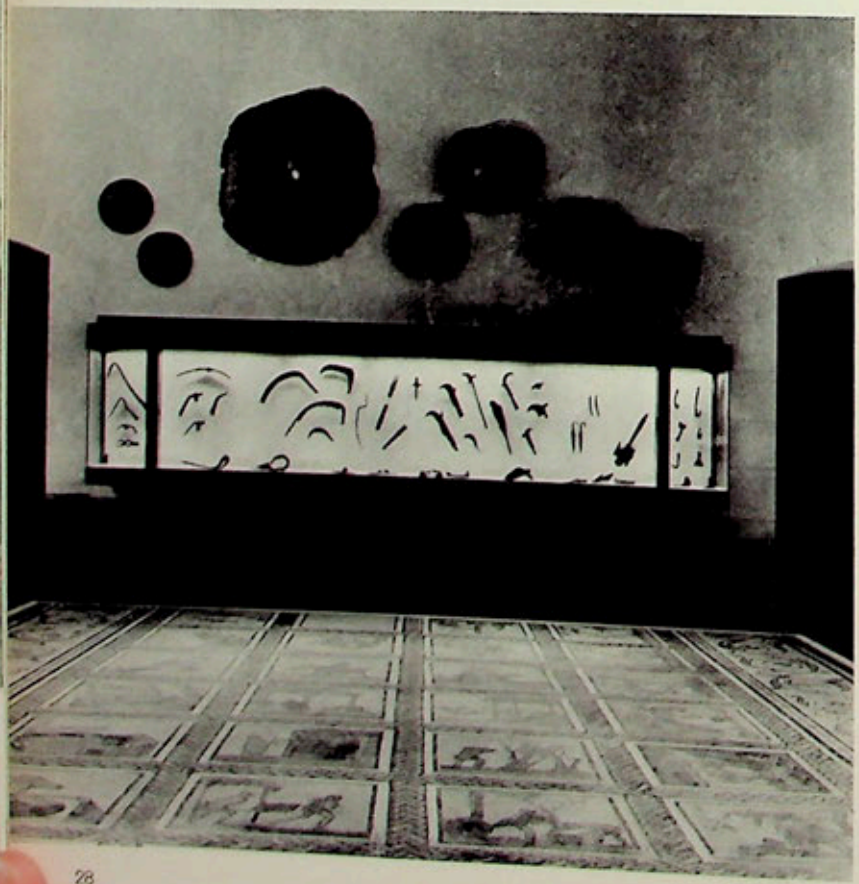
Deuxième salle de la vie quotidienne: trousse d'oculiste.



Vénus: une des nombreuses figurines en terre blanche, fabriquées en série dans l'Allier, avec son moule en deux parties.

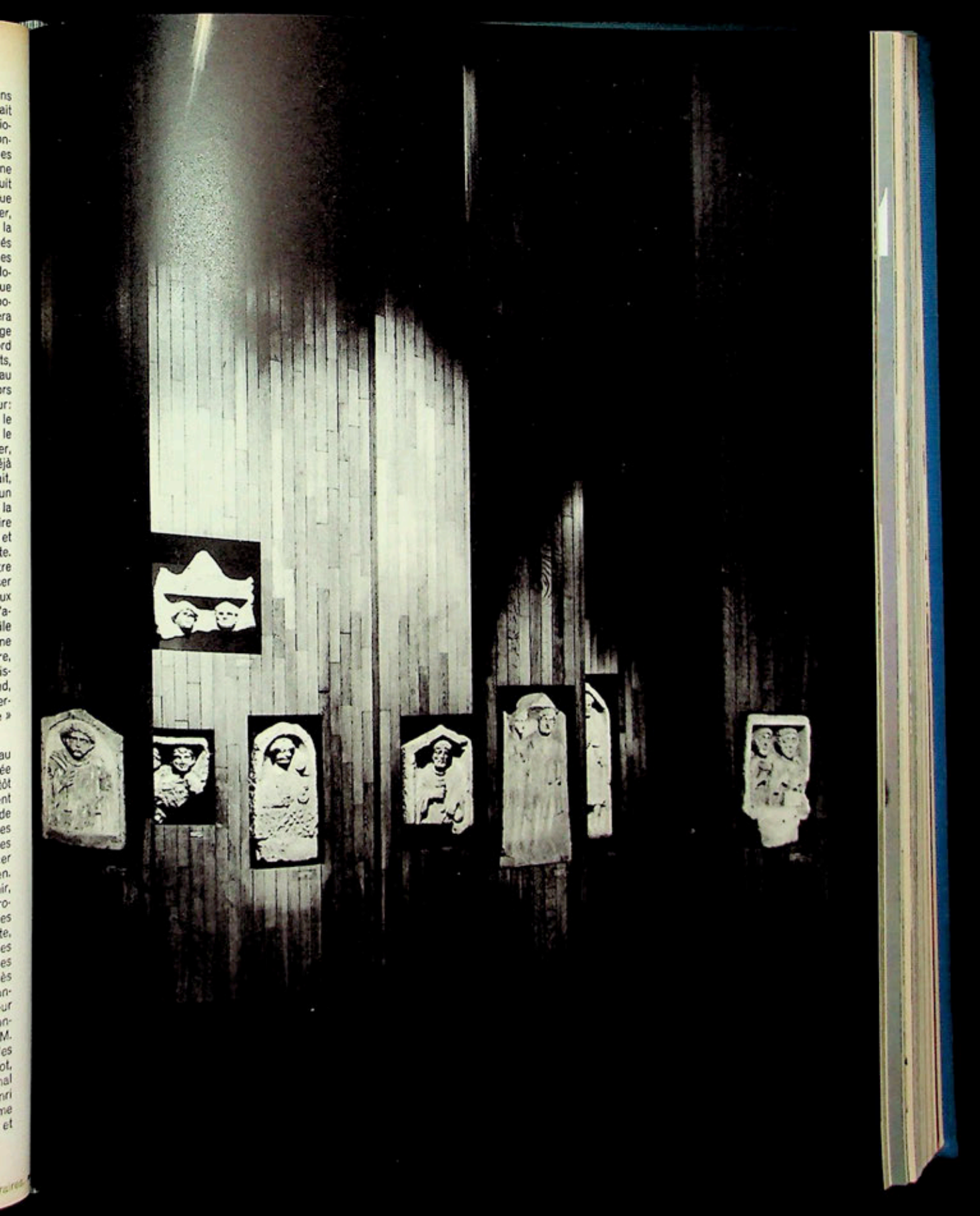
Vitrines des céramiques de fabrication artisanale.

Deuxième salle de la vie quotidienne: vitrine de l'outillage agricole; au-dessus, meules en pierre. Au premier plan, mosaïque découverte à Saint-Romain-en-Gal, où sont figurées, sous forme de calendrier, les principales activités rurales.

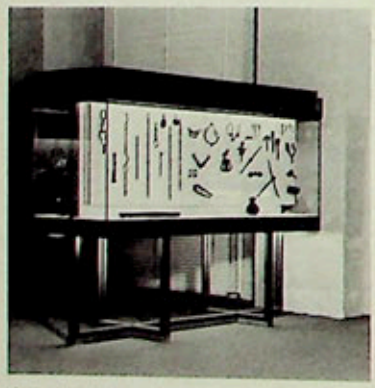


même temps, de remettre de l'ordre dans cet organisme scientifique que devait demeurer le Musée des antiquités nationales. L'expérience démontrait qu'il convenait, cette fois, de mieux guider les pas des visiteurs en établissant, d'une salle d'exposition à l'autre, un circuit complet; elle prouvait, d'autre part, que l'on avait tout intérêt à bien distinguer, dans ce circuit, la première partie de la seconde: le département des antiquités pré- et protohistoriques de celui des antiquités historiques, c'est-à-dire gallo-romaines et mérovingiennes. Autant que leurs proportions respectives, la disposition des locaux utilisables suggéra tout de suite d'affecter le premier étage — celui du moins des ailes Ouest, Nord et Est — au premier de ces départements, et le deuxième, l'« étage noble », au second. Le circuit se dessinait dès lors sous la forme, simple, d'un aller et retour: les visiteurs parcourraient d'abord le premier étage, dans un sens, puis le second, en sens contraire. Un escalier, à l'angle Sud-Est, leur permettait déjà de s'élever de l'un à l'autre; il suffisait, et il était possible, d'en construire un second à l'angle Sud-Ouest, entre la chapelle et l'aile Ouest, pour les conduire au premier étage, en tête de circuit, et les reprendre au second, en fin de visite. Cette distribution présentait en outre l'avantage, très appréciable, de laisser la quasi-totalité du troisième étage aux réserves; elle offrait aussi la faculté d'aménager au rez-de-chaussée de l'aile Ouest, près de l'entrée du château, une grande salle d'exposition temporaire, élément des plus nécessaires à la renaissance du musée. Quant à l'aile Sud, occupée par les services de la conservation, sa destination « fonctionnelle » s'en trouvait confirmée.

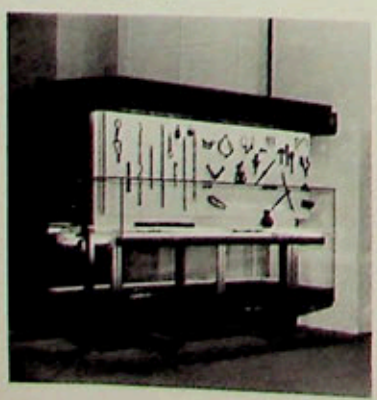
Ces lignes directrices adoptées, au printemps de 1961, l'opération fut scindée en deux tranches, et la première aussitôt engagée: l'installation du département historique, au deuxième étage, et de ses réserves, au troisième. De multiples raisons, les unes pratiques, les autres scientifiques, invitaient à commencer par le gallo-romain et le mérovingien. Il importait, en premier lieu, de définir, pour ce département, un nouveau programme muséographique; en d'autres termes, de mettre au point une suite, aussi continue que possible, de thèmes d'exposition, et de sélectionner les pièces qui viendraient les illustrer, l'un après l'autre. A cet effet, je bénéficiai des conseils de M. Paul-Marie Duval, professeur au Collège de France, ainsi que du concours scientifique et technique de MM. René Joffroy, conservateur au Musée des antiquités nationales, Claude Poinssot, chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique, Paul-Henri Mitard et Bernard Hofmann, de Madame Jean Rouvier, de Mlles Suzanne Macé et Annie Corbeletto.

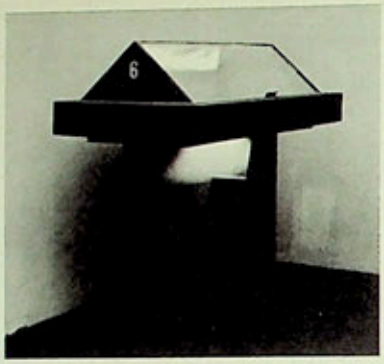


L'élimination des copies réduisait sensiblement le nombre des thèmes que l'on pouvait retenir pour la présentation des collections gallo-romaines. Ces dernières, en effet, ne brillent pas par les documents d'ordre politique ou administratif, comme celles de Lyon par exemple, ou de caractère militaire, comme celles des musées archéologiques des grandes villes rhénanes. Par ailleurs, la relative pauvreté et, surtout, l'hétérogénéité des séries lapidaires, moins denses que celles de Strasbourg, de Bordeaux, de Sens, de Narbonne et de tant d'autres vieilles cités, auraient privé d'aperçus capitaux certains « développements » artistiques suggérés par la foule des petits objets. A Saint-Germain, par contre, abondent les pièces qui, pierres, bronzes, terres cuites, figurent ou mentionnent des divinités: un premier chapitre pouvait être ainsi consacré au monde divin de la Gaule romaine, à son étonnante diversité et, dans une certaine mesure, à son évolution. Un second était procuré par toute une variété de monuments funéraires, petits ou grands, humbles ou opulents. Un troisième, enfin, par l'équipement et le décor de la vie quotidienne:



L'une des vitrines à ouverture mécanique commandée par un moteur électrique amovible servant de « clé ». Ci-dessus, position fermée; ci-dessous, position ouverte à mi-course. L'ensemble des glaces se déplace verticalement.





L'une des vitrines de la salle des tombes mérovingiennes. Chaque vitrine abrite un ou plusieurs « mobiliers funéraires », trouvés dans une même tombe. Ces objets sont posés sur des dalles de pierre (ci-dessous). Les appareils d'éclairage sont disposés sous les pierres, et la lumière est renvoyée sur les objets par un miroir incliné.

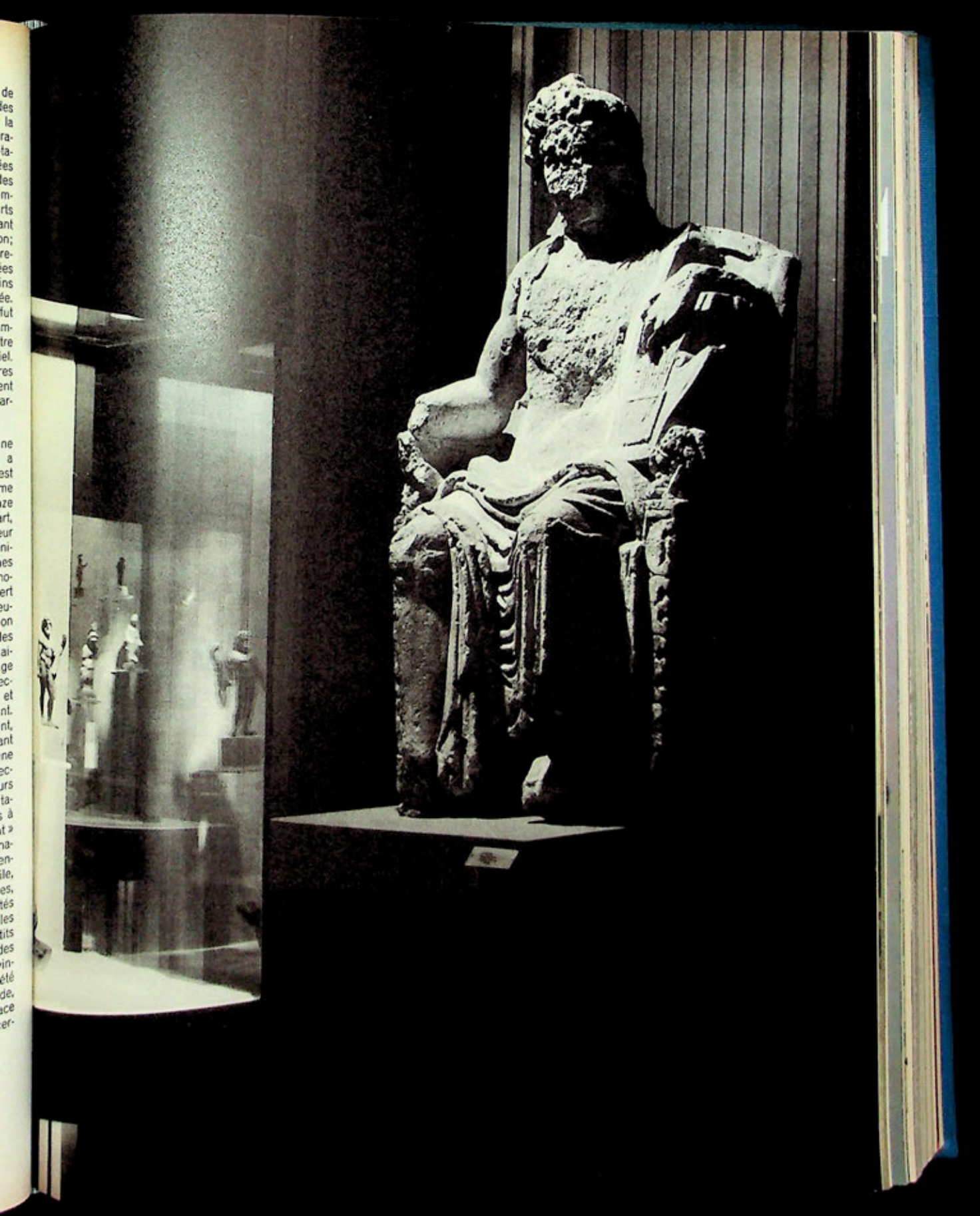
domestique, artisanale, agricole. Des dieux aux vivants par l'intermédiaire des morts: la séquence recherchée était trouvée. Quant aux collections mérovingiennes, accueillies par les deux dernières salles de l'étage, leur provenance exclusivement funéraire recommandait de les présenter d'abord par catégories d'objets, puis, pour quelques mobiliers particulièrement remarquables, par regroupement des éléments qui composaient chacun d'eux.

Le plus difficile restait néanmoins à accomplir: mettre en œuvre ce programme, dans un cadre architectural des plus singuliers. Témoin de plus de sept siècles d'histoire de France, le « Château vieux », profondément transformé sous Louis XIV, fut, on le sait, reconstitué à la fin du XIXe siècle sous ses aspects Renaissance, mais dans le goût du Second Empire. Bâtard et marqué par son temps, le décor intérieur, en tout cas, n'était pas compatible avec la présentation de témoins d'âges aussi lointains. Il fallait, tout en respectant l'essentiel de l'architecture, créer autour des objets exposés une ambiance accueillante, favorable à leur appréhension sensible autant qu'intellectuelle; assurer entre eux, selon les données scientifiques, des rapports de position et de mise en valeur significatifs; éviter la prédominance des effets décoratifs ou théâtraux sur leur présentation « objective » — pour tout dire: aider aux découvertes dans un lieu de loisir, au sens le plus élevé du terme. Le mérite d'y avoir réussi revient à André Hermant.

Son premier soin fut de simplifier, de « calmer » l'étrange décor. Dégagée des fâcheuses peintures Napoléon III, la pierre des murs est mise à vif; les écrasantes cheminées monumentales, totalement réinventées, sont dissimulées par de grands voiles de métal gris; les plafonds à poutres apparentes, assombris; les parquets bruyants, recouverts de tapis aux tonalités différentes, suivant les salles, ou de linoleum à joint de laiton; les vitraux agressifs, habillés intérieurement de plaques translucides, doublées par des stores à lames, ou, dans certains cas, d'épais panneaux de glace sablée. Très atténué, l'éclairage naturel fut cependant conservé pour éviter l'impression de claustration qui peut naître d'un éclairage exclusivement artificiel. Certaines fenêtres, garnies de vitres légèrement teintées en gris, laissent d'ailleurs la vue libre sur le Grand Parterre et la forêt.

Le même souci de sobriété, joint à une méticuleuse prédilection du « fini », a inspiré la présentation des objets. Il est particulièrement sensible dans la forme et l'agencement des vitrines, de onze types différents et faites, pour la plupart, de glaces de grandes dimensions. Leur ouverture s'effectue aisément: par manivelle et contrepoids pour les vitrines encastrées, par un système inédit de moteur électrique amovible, dont on se sert comme d'une clé, pour les vitrines-meubles. Assurant un maximum de protection contre la poussière, les unes et les autres sont pourvues d'appareils d'éclairage qui offrent le double avantage d'être, pour l'entretien, accessibles directement, sans ouverture de la vitrine, et de ne provoquer aucun échauffement. Ce dernier et important perfectionnement, André Hermant l'a obtenu en associant des tubes fluorescents, produisant une lumière diffuse dont bénéficient indirectement les salles, à de petits projecteurs à très basse tension, réglables et orientables: il en résulte, autour des pièces à mettre en valeur, un « ensoleillement » des plus attrayants. D'une manière analogue, d'autres projecteurs à basse tension, ceux-ci du type dit automobile, éclairent, depuis le plafond des salles, les statues et les reliefs qui, présentés sur des socles, alternent, suivant les thèmes du programme, avec les petits objets sous vitrine. Pour l'exposition des verreries, gallo-romaines et mérovingiennes, un dispositif particulier a été adopté: des vitrines à fond translucide, encastrées dans les panneaux de glace sablée qui doublent intérieurement certaines fenêtres.

Deuxième salle: les divinités classiques de la Gaule romaine. Entre les vitrines consacrées à Jupiter et à Vénus, la statue colossale de l'Apollon gallo-romain, découverte à Entrains (Nièvre). ►



Hier hôpital, université aujourd'hui

Construit au XVIe siècle, l'Ospedale Maggiore de Milan a fait l'objet d'heureuses transformations rendues nécessaires par son affectation nouvelle

par Walter Vitzthum

A l'exception de Naples et de Bologne, les universités italiennes semblent, dans le passé, avoir été fondées de préférence dans les petites villes de province plutôt que dans les grandes cités: en Toscane, à Pise plutôt qu'à Florence, en Vénétie, à Padoue plutôt qu'à Venise; en Lombardie, à Pavie plutôt qu'à Milan. Lorsque les grandes villes reçurent, elles aussi, des universités aux XIXe siècle, ou parfois même plus tard, ces nouvelles venues furent logées au mieux des possibilités et le caractère plus ou moins improvisé de leur installation est encore sensible actuellement dans la plupart des cas. Il y a pourtant aujourd'hui une exception à cette règle: l'Université de Milan est de création très récente puisqu'elle n'a guère plus de quarante ans. Mais les autorités de la ville, qui aiment les déterminations énergiques et les vastes projets, viennent de lui donner un cadre sans équivalent en Italie sur le plan visuel et dont l'architecture — l'un des vestiges les plus significatifs du style Renaissance — rattache l'université à la tradition qui lui manque.

Le bâtiment est la première œuvre architecturale de la Renaissance édifiée hors de Florence, l'Ospedale Maggiore de Filarete, que les Milanais appellent la « Ca' Granda ». Le bâtiment a été assigné à l'Université par les autorités municipales de Milan, malgré l'opposition du Ministre de la Culture de Rome. C'est l'un des nombreux exemples du contraste entre le Nord et le Sud qui trouve le moyen d'éclater à tout propos: Milan, qui se veut le « porte-manteau » de la Péninsule, sans lequel le

1. La cour centrale de l'Ospedale Maggiore, construite en 1624 par Francesco Richini. Au fond, la chapelle, placée à l'extérieur de la cour, contrairement au plan de Filarete, pour obtenir une ordonnance plus monumentale. **Photographies Ugo Mulas.**

2

3

2. Vue d'ensemble des bâtiments de l'Ospedale Maggiore. De part et d'autre de la cour de Richini, à droite, les cloîtres de Filarete, à gauche, les nouveaux bâtiments de l'université, édifiés à la place de ceux qui ont été rasés pendant la guerre. On remarque, dans la cour attenant à celle de Richini, la toiture du grand amphithéâtre.

3. Dans l'une des cours de droite, une partie seulement de l'architecture de Filarete a pu être préservée. A droite, les bâtiments nouveaux.

4. Dominant la partie intacte des bâtiments Renaissance, la silhouette « barbare » de ce gratte-ciel constitue un voisinage spécialement gênant.

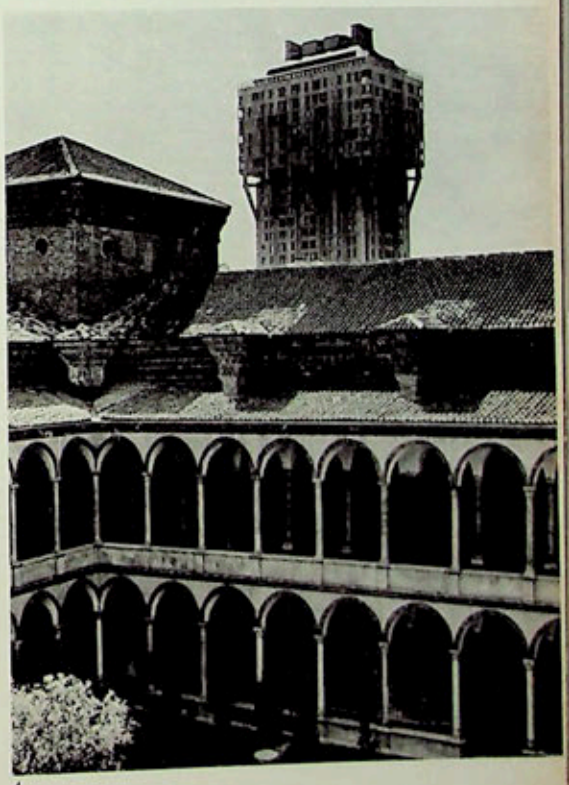
« pantalon » italien retomberait lamentablement, opposant des solutions rapides et énergiques à la léthargie de la bureaucratie romaine, dont elle arrive généralement à venir à bout. Il y avait certes des raisons d'agir ici avec prudence. D'une part, il s'agissait d'une œuvre d'art importante, gravement endommagée pendant la guerre et nécessitant par conséquent une restauration extrêmement délicate. D'autre part les exigences d'une université moderne pouvaient porter atteinte au caractère du bâtiment et imposaient en outre des transformations immédiates dont l'application, à ce point critique dans l'histoire de la « Ca' Granda », risquaient de la défigurer pour toujours. Un examen attentif de l'architecture telle qu'elle apparaît aujourd'hui,— ce qui subsiste d'original, ce qui a été restauré, ce qui a été ajouté,— montre que le parti adopté respecte à la fois le passé et le présent. Si le problème a pu être résolu de façon satisfaisante c'est sans aucun doute parce qu'il a été décidé de réserver la « Ca' Granda » aux facultés les plus traditionnelles: Lettres et Droit, c'est-à-dire celles qui ne nécessitent pas l'énorme équipement moderne indispensable aux autres facultés, et dont les modes d'enseignement sont restés en somme ceux du Moyen Age: un maître qui parle et des étudiants qui écoutent.

A vrai dire, ce n'est pas par hasard qu'on évoque ici le Moyen Age. Il y a un élément très médiéval dans la structure de l'université de Milan, et ceci est vrai pour l'architecture Renaissance de Filarete comme pour les adjonctions d'aujourd'hui: l'ensemble des bâtiments s'ordonne, comme un monastère, autour de cloîtres, ou plutôt d'une succession de cloîtres, neufs au total. Le caractère Renaissance de l'architecture de Filarete tient essentiellement à l'interprétation rationnelle de ce qui était au départ un plan médiéval. C'est la même attitude qui a permis de satisfaire sans discordance aux exigences de notre temps. Examinons de plus près cette architecture et son histoire.

Le plan est très clair et il apparaît parfaitement lorsqu'on regarde l'ensemble des bâtiments du haut du gratte-ciel, situé juste devant l'université, l'un des édifices qui donnent sa physionomie au Milan moderne (voir page 35) une grande cour centrale, et, de chaque côté, symétriquement, huit cours plus petites, dont l'ensemble forme un grand rectangle. C'est, pour l'essentiel, le plan dessiné par Filarete en 1456. Pour l'essentiel, mais non pour les détails. Filarete lui-même commença la construction par les quatre petites cours de droite et elles constituent en fait la seule partie de la « Ca' Granda » réalisée exactement selon ses dessins. Les quatre ailes qui forment une croix grecque comportent à l'intérieur un double portique, et, en façade, un portique plus grand au rez-de-chaussée, surmonté de fenêtres gothiques richement décorées. Cette première période de construction, la plus importante, commence en 1456 avec la pose des fondations de l'hôpital par Francesco Sforza et s'achève vers la fin du siècle sous la direction de Giuniforte Solari qui avait succédé très vite à Filarete à la tête des travaux.

Le second chapitre de l'histoire du bâtiment s'ouvre un siècle plus tard, en 1624, lorsqu'un legs privé important permit de poursuivre la construction. Ce legs spécifiait que le plan de Filarete devait être respecté. L'exécution en fut confié à Francesco Maria Richini, qui occupait à Milan une position « d'avant-garde » parmi les architectes de l'époque baroque. Deux changements importants intervinrent pourtant: Filarete avait prévu une chapelle au centre de la grande cour: elle fut rejetée à l'extérieur, à l'opposé de l'entrée principale. D'autre part, l'architecte avait donné des proportions différentes à cette cour qu'il prévoyait en forme de rectangle allongé et non de carré comme elle l'est aujourd'hui. Pour la suite de la façade, Richini soumit un dessin « tutto alla romana », qui fut repoussé. Il dut s'adapter à l'ornementation pittoresque, mêlant la Renaissance et la fin du Moyen Age, qu'avait utilisée Filarete.

Le chapitre suivant dans l'histoire de la « Ca' Granda » concerne les quatre autres cours, à gauche de la cour centrale, commencées dans les dernières années du XVIIe siècle et achevées peu après 1700. Seule la première de ces cours fut réalisée



4

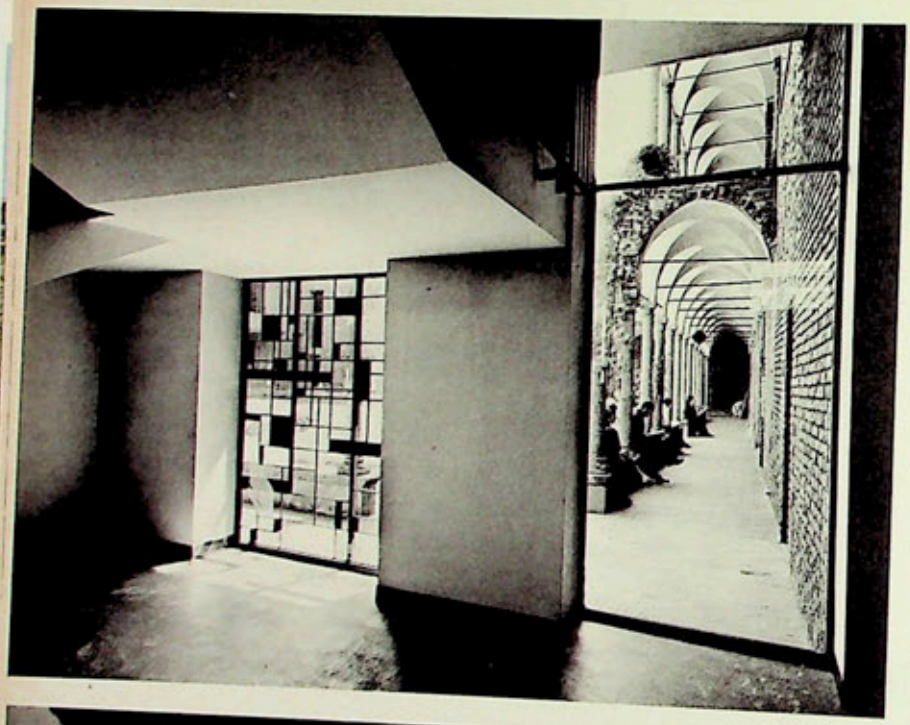
avec le double portique du plan de Filarete. Pour les autres, on adopta une élévation plus monumentale conforme au goût de l'époque (voir la photo page 34). La façade de cette partie s'écarte également du dessin original: elle est néo-classique, dans l'esprit de Palladio et appartient à l'époque napoléonienne. La « Ca' Granda » avec ces trois sections, différentes de style mais de plans identiques, subsista jusqu'en 1943 et fut utilisée presque jusqu'à la fin comme hôpital, selon sa destination initiale.

5

Les ravages de la guerre atteignirent le bâtiment tout entier, mais plus spécialement, dans la cour centrale de Richini, l'extrémité droite. Cette partie fut complètement détruite et la partie attenante de la petite cour de Filarete disparut en même temps. Le reste de l'édifice, entièrement éventré, demeura pourtant debout.

Lorsque la « Ca' Granda » fut donnée à l'université, juste après la guerre, l'équipe d'architectes, dirigée par Piero Portaluppi et Liliana Grassi, eurent à résoudre à la fois les problèmes de la reconstruction et ceux que posait l'adaptation de la (Suite p. 60)

5 et 6. L'escalier principal de l'université est placé dans l'axe du hall d'entrée qui s'ouvre au milieu de l'aile gauche de la cour centrale.

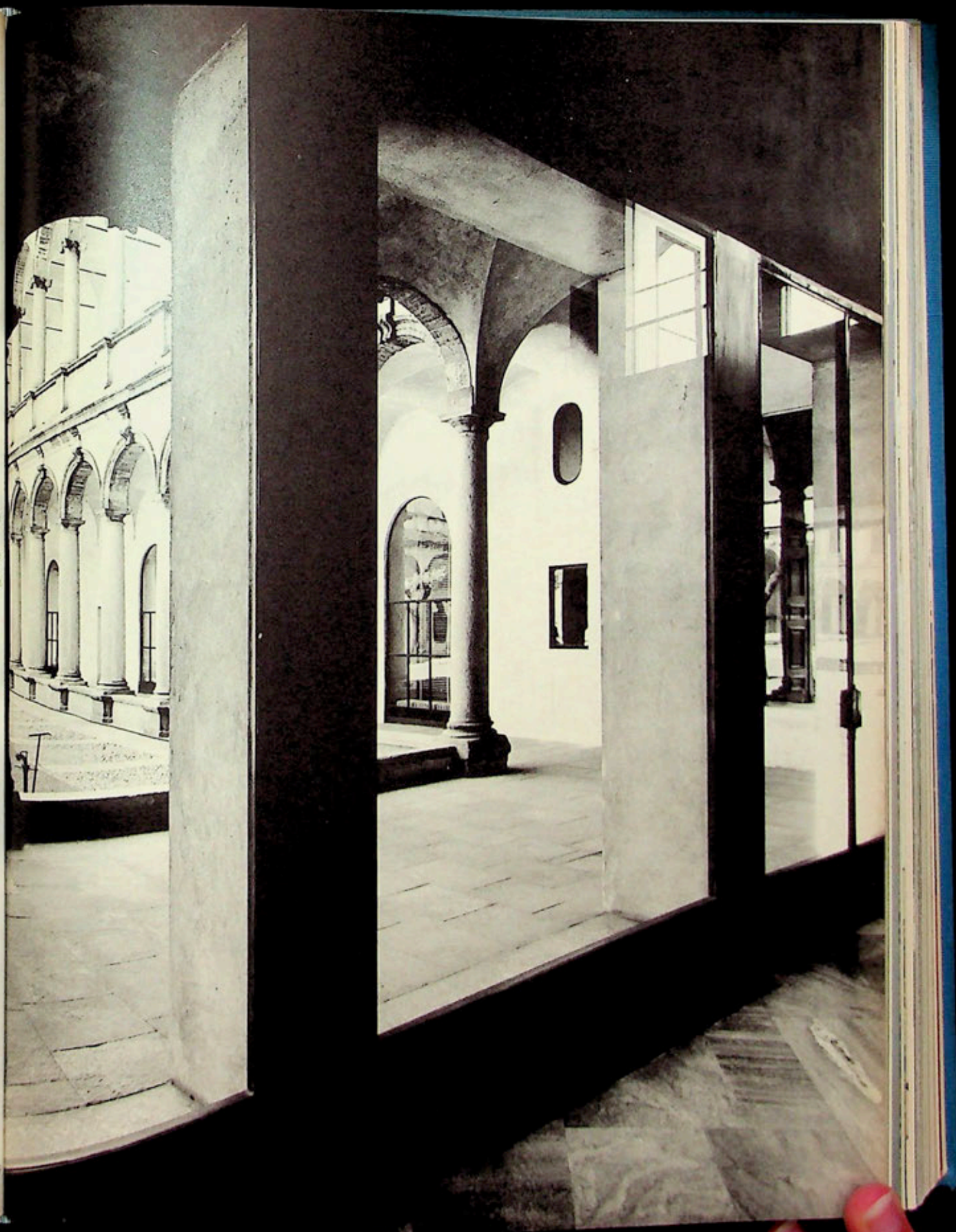


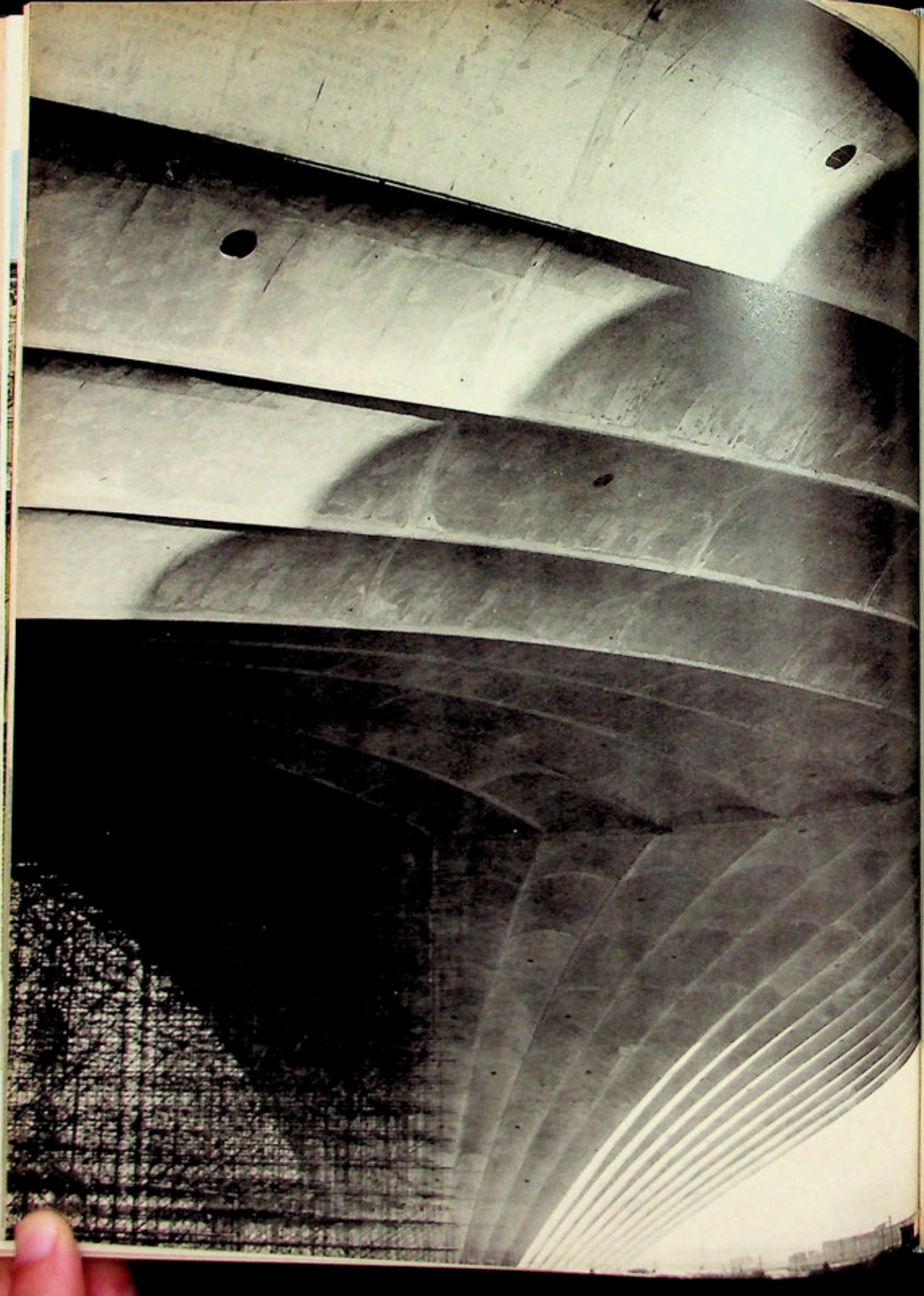
7

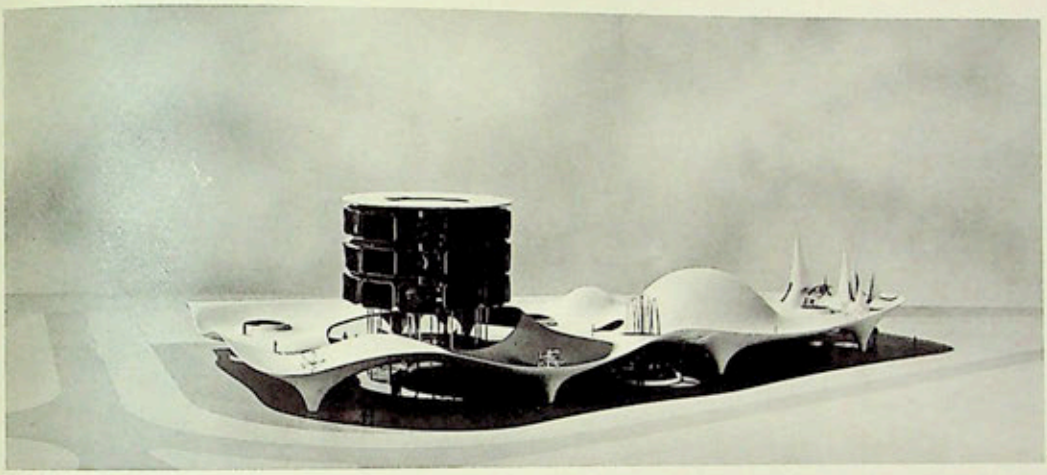
8

7. L'un des cloîtres de Filarete, vu derrière la paroi vitrée de la partie neuve.

8-9. Le hall central de l'Université, qui longe d'un côté le grand amphithéâtre, ouvre de l'autre sur une cour du XVIII[e] siècle dont l'ordonnance a été préservée.







2

Structures nouvelles

par Jean-François Revel

Dans l'expression « structures nouvelles », le qualificatif « nouveau » ne résulte pas d'un simple jugement de valeur: ces structures sont « nouvelles » pour des raisons techniques précises. Quelles raisons? Pour les comprendre, il faut d'abord partir de ce fait que, dans l'espace qu'organise l'architecture, on met en œuvre des matériaux plus ou moins pesants: bois, pierre, béton, etc... On a pu dire que si l'architecture est l'art d'organiser l'espace, la structure est l'art d'organiser la matière dans l'espace. Une nouvelle matière détermine peu à peu une nouvelle structure, qui correspond à la meilleure utilisation possible de ses propriétés, et détermine par là même une nouvelle forme architecturale.

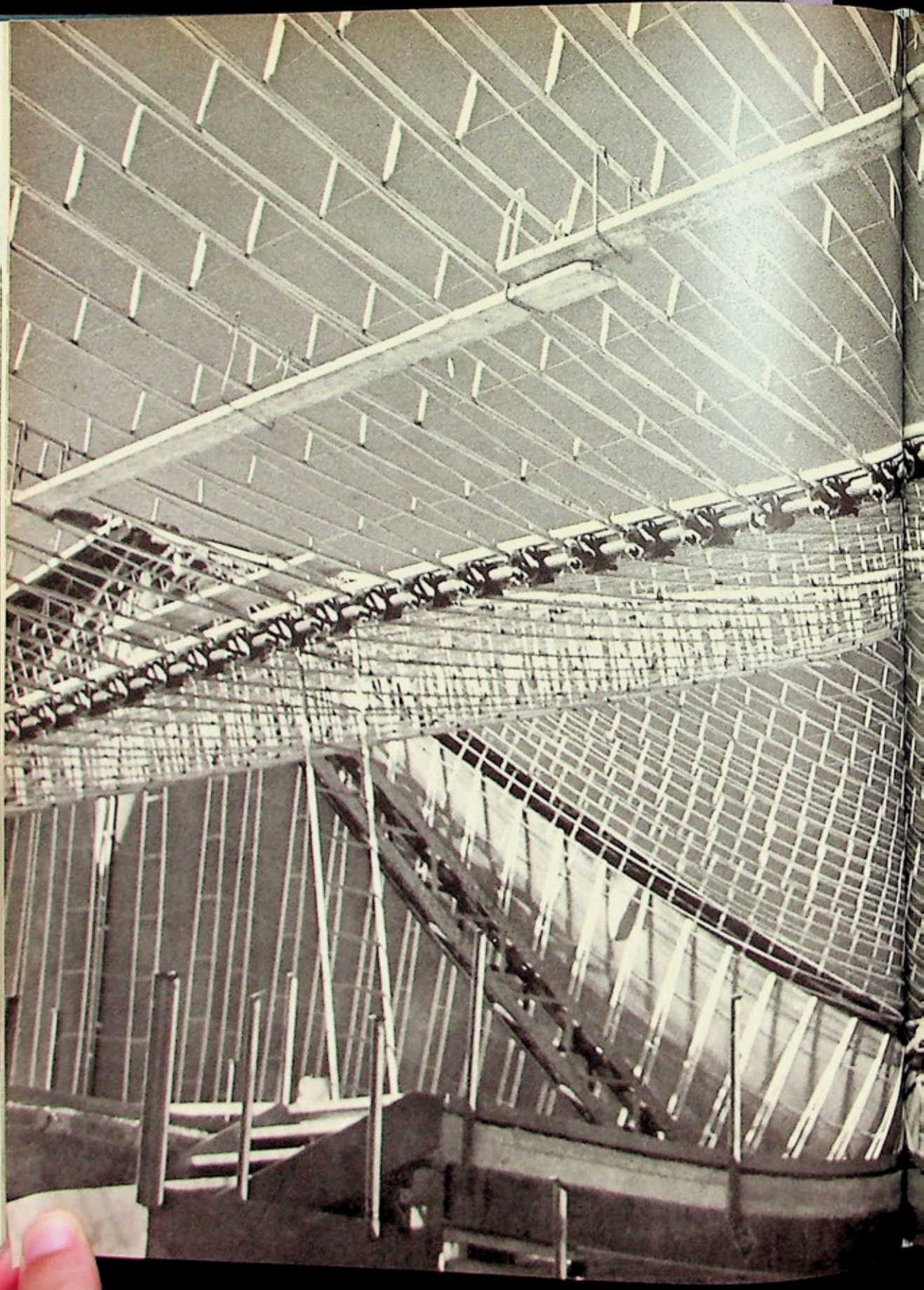
Jusqu'à notre époque, les couvertures des édifices étaient lourdes. Le problème était de trouver un système de supports capable d'asseoir ce poids sur le sol. Peu à peu, le poids des couvertures s'était cependant allégé: de plusieurs tonnes au mètre carré il était passé, vers la fin du XIXe siècle, à quelques centaines de kilos au mètre carré. A partir du moment où l'on descendit au-dessous de 150 kilos au mètre carré, un problème nouveau allait se poser, aux ingénieurs d'abord, aux architectes par voie de conséquence: la résistance aux éléments naturels: poids de la neige, et surtout force du vent. Aujourd'hui, nous avons des structures de dix kilos au mètre carré. C'est ce que l'on appelle les « voiles minces », par opposition aux voiles épais. Dès lors, il se produit un renversement complet dans l'art de construire: il ne s'agit plus de savoir comment on va reporter la charge de la couverture jusqu'aux fondations mais comment on va empêcher une couverture légère de s'envoler. On dit qu'il y a « structure nouvelle » dès que le problème se pose ainsi, dès que le matériau cesse de pouvoir résister par son propre poids à la force du vent.

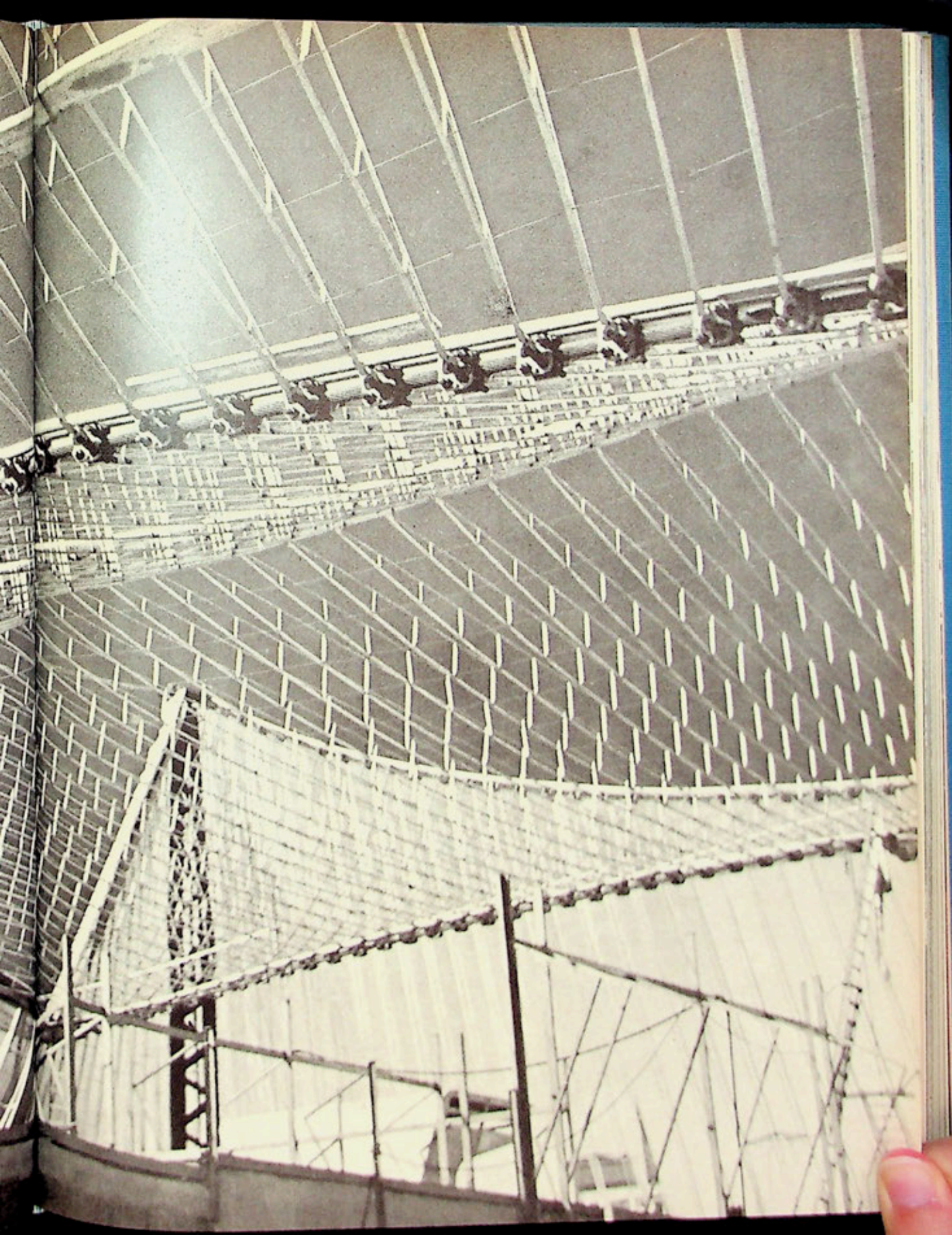
Dès lors, un vocabulaire nouveau était à créer, ou plutôt s'offrait déjà en partie: c'était celui de la marine. Le câble rem-

1. « Centre National des Industries et Techniques de Paris. »
Architectes: Camelot, de Mailly, Zehrfuss.
Etude et exécution: Socodef.
Directeur technique: N. Esquillan.
Couverture autoportante, assimilable à une voûte d'arêtes encastrée sur trois points d'appui. Béton armé.

2. « Le Pavillon Eastman Kodak » de la Foire Internationale de New York 1964-1965
Architecte: M. Lev Zetlin. Voile mince de béton. Ne comporte pas de poutre de rives.

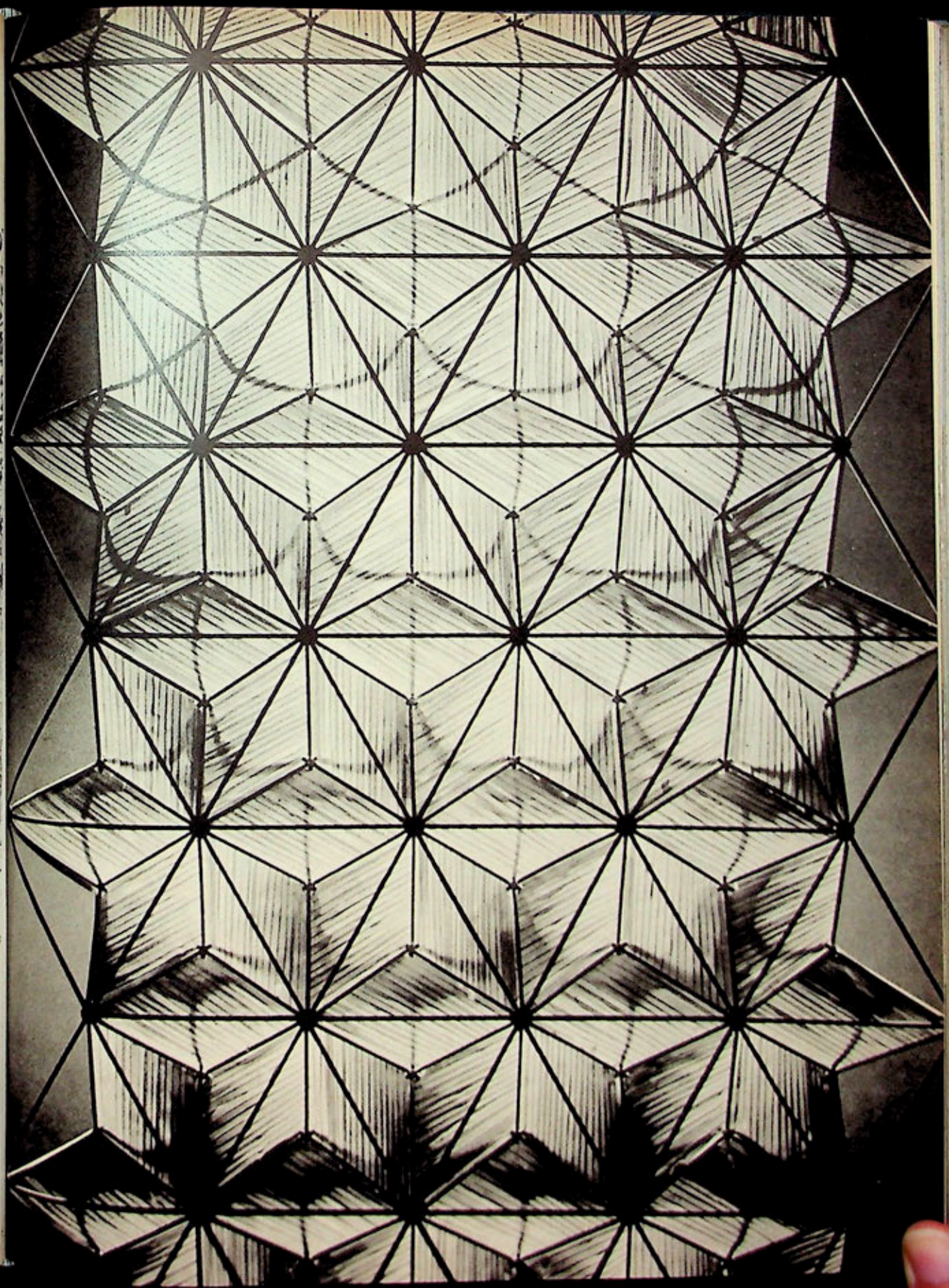
3. Pages 42-43: « Pavillon-restaurant Marie Thumas » à l'Exposition de Bruxelles.
Architectes: Baucher, Blondel, Filippone.
Ingénieur conseil: R. Sarger.
Structure métallique prétendue, revêtement synthétique.





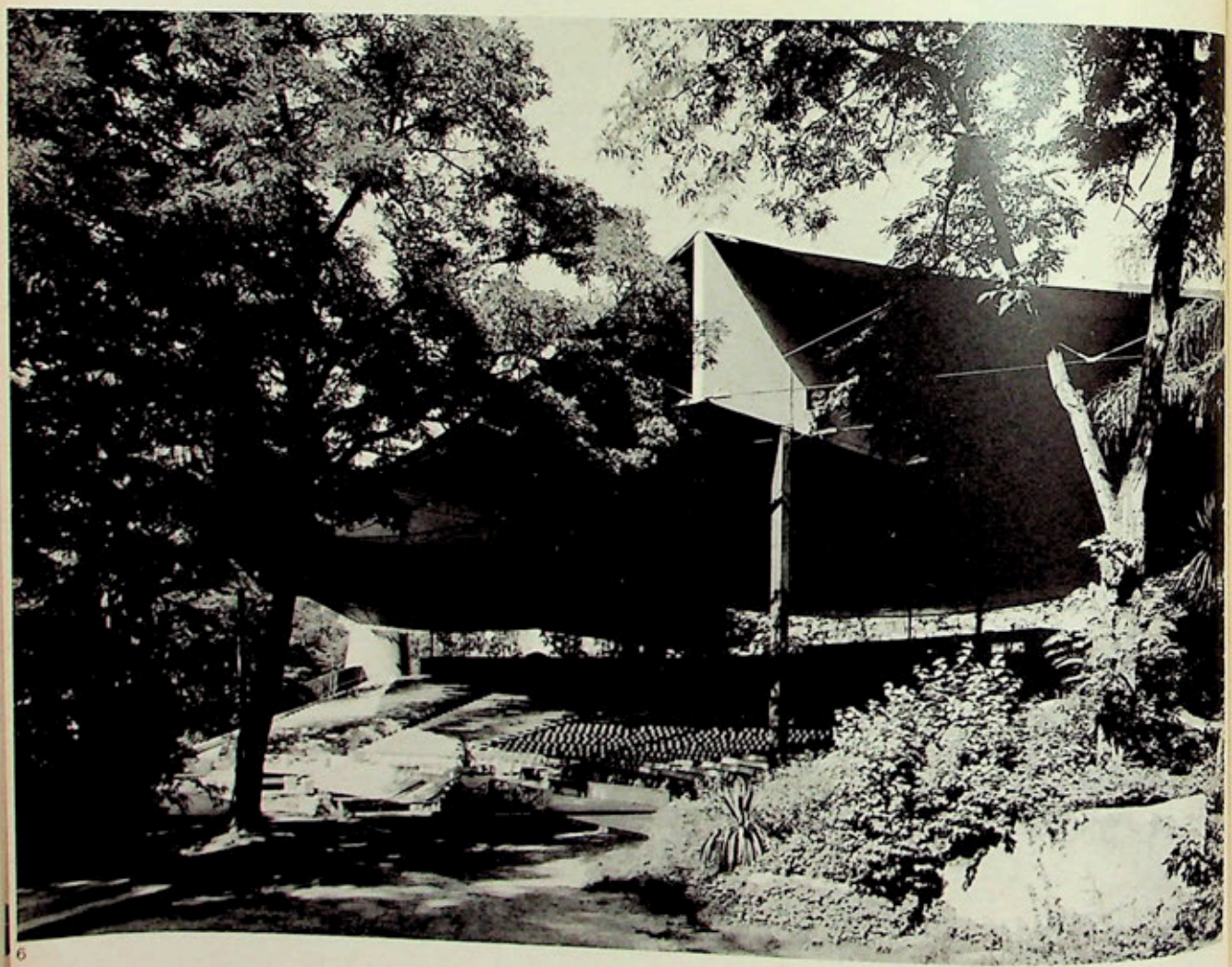
4. « Piscine de Milan ».
Architecte : M. Arrigheti.
Ingénieur conseil : René Sarger.
Couverture en voile prétendue
composée de deux nappes de câbles d'acier,
l'une convexe, l'autre concave.

5. « Coques polycorolles ».
Architecte : M. Y. Chaperot.
Portion de paraboloïde hyperbolique
à cambrure très accentuée, limitée
par 4 rives rectilignes, qui se projettent
en plan suivant un maillage hexagonal.



place la poutre, le tirant remplace le support, on n'asseoit plus un édifice: on l'accroche, on le leste. Les couvertures n'empruntent plus leurs formes à la géométrie plane, elles éliminent l'angle droit et la symétrie pour se mettre à onduler comme des écharpes, à se gonfler comme les voiles d'un navire, c'est-à-dire à prendre les formes qui permettent à un voile mince et léger de « prendre » l'action du vent. Ces structures nouvelles sont d'une grande variété. Elles se nomment coques, grilles, structures tendues, et les dernières nées, voiles prétendues, qui doivent dessiner une surface gauche à double courbure inverse et être tendues sur leurs rives. Ces structures nouvelles viennent de faire l'objet d'une exposition organisée avec la collaboration de l'Institut Technique et Plastique de recherches sur les voiles prétendues, que préside M. René Sarger.

Quels sont les rapports de ces nouvelles structures, liées à de nouveaux matériaux, à de nouvelles techniques, avec l'architecture en tant qu'art? En fait, à chaque nouveau matériau doit correspondre une forme nouvelle, utilisant au mieux ses possibilités exclusives. Lorsqu'un matériau naît, on commence par l'utiliser dans les formes du matériau qu'il remplace: on utilise la pierre ou le fer comme le bois, le béton comme la pierre, etc... On a mis longtemps à dégager les formes propres du béton. Un matériau trouve sa forme quand il est le seul à pouvoir être utilisé dans cette forme.



6

6. « Théâtre d'Ötigheim, Allemagne », 1961.
Architecte: E. Heid.
Ingénieur structure: D. Jawerth.
Ce théâtre contient 3850 spectateurs.
Le toit est un immense parapluie dont la structure rappelle celle d'un hamac.

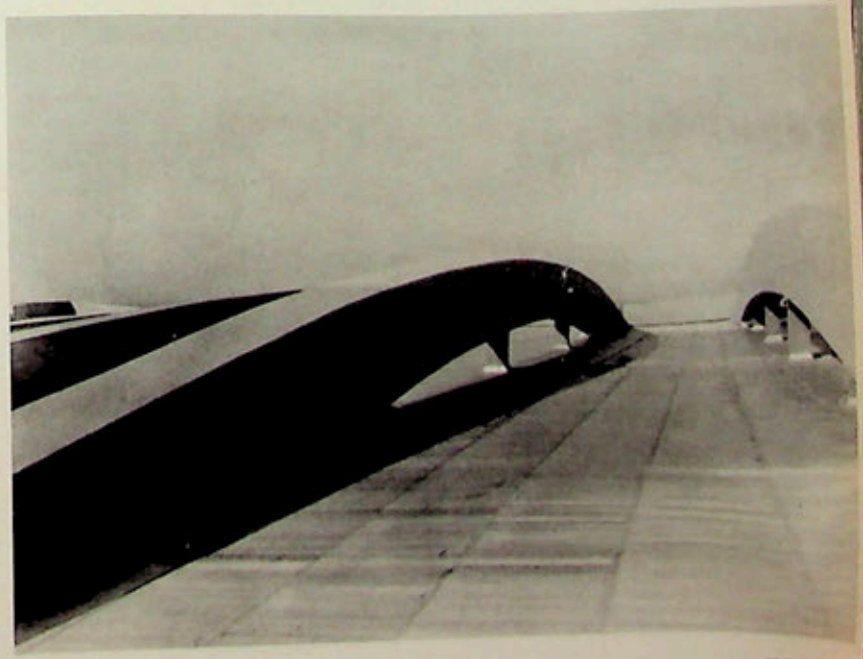
1

Le Palais des Congrès à Bizerte

Architecte: O. C. Cacoub, 1er Grand Prix de Rome. Décorateur: P. Deshays

Réalisé en collaboration étroite par O. C. Cacoub, architecte, et P. Deshays, décorateur, le Palais des Congrès à Bizerte est destiné spécialement aux réunions internationales. Il comprend essentiellement une salle de 1200 places, avec des cabines de traduction simultanée et un équipement scénique très complet, qui permet de la transformer en salle de théâtre ou de concert. Des annexes plus petites sont aménagées pour les réunions de commissions. L'ensemble est d'une conception très classique: structure et murs de béton, terrasse suspendue par des arches de béton. Le décor intérieur s'établit strictement à partir des éléments mêmes de l'architecture, par le choix des matériaux et des revêtements.

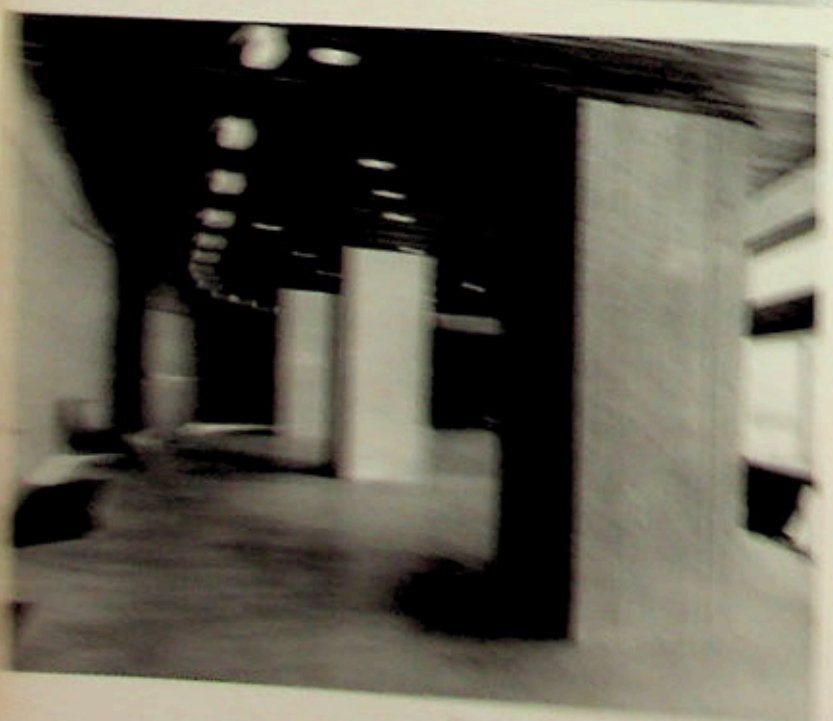
2

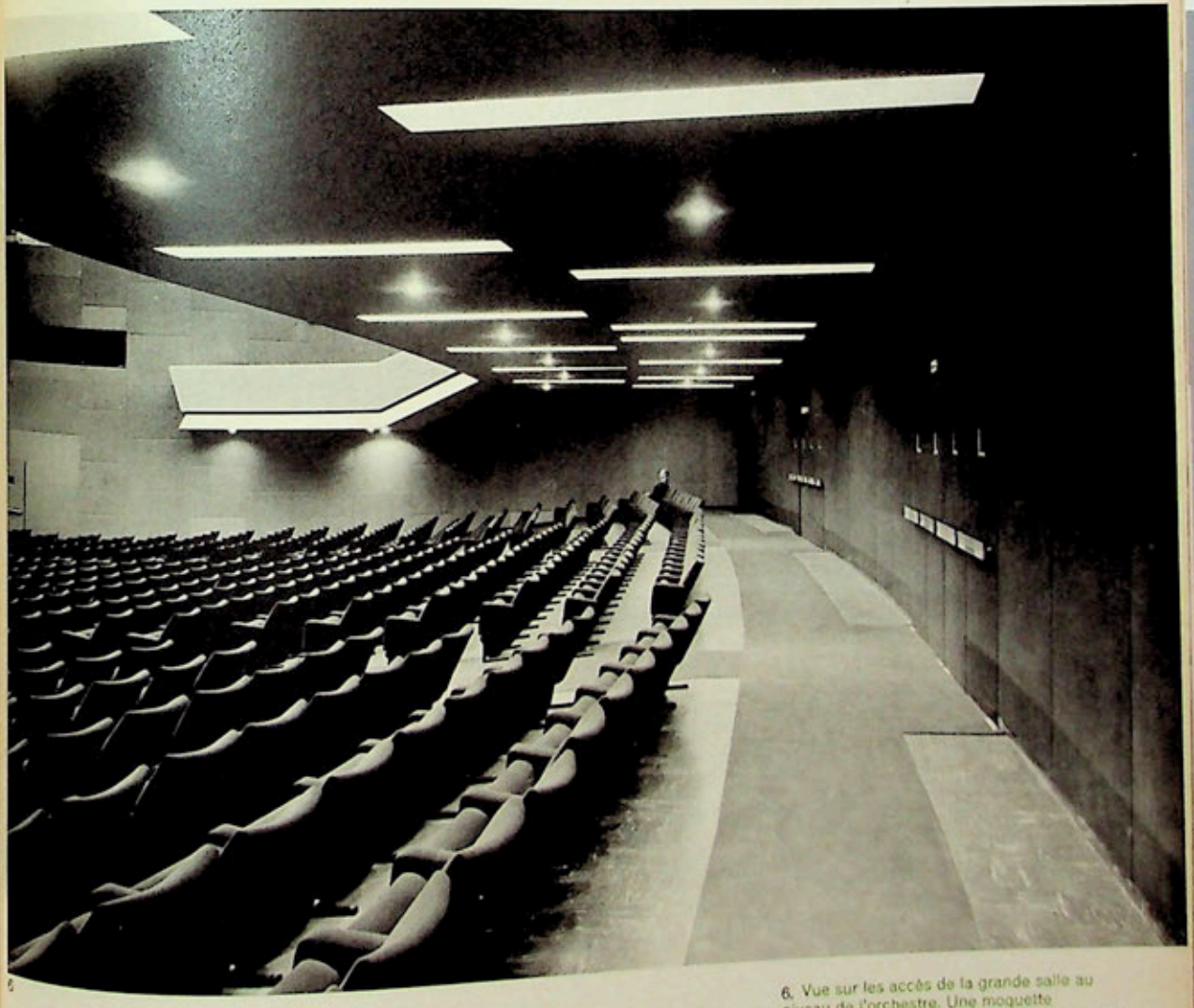


1. Façade du Palais des Congrès. La structure et les parois latérales sont en béton brut de décoffrage.

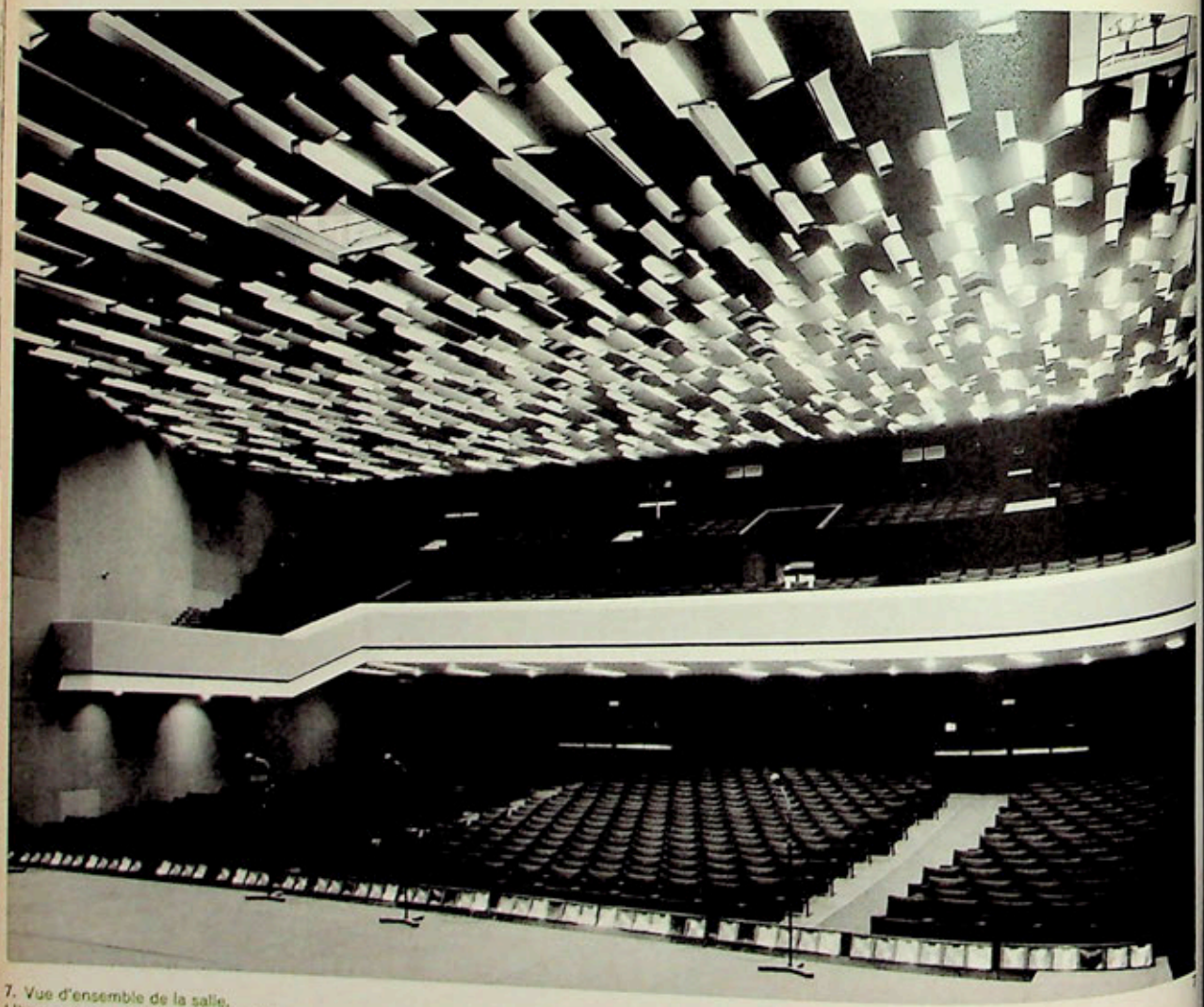
2. Détail de l'ossature porteuse au niveau de la terrasse. Les grands arcs de béton supportent les dalles du plancher.

Si. Le sol du grand hall est en dalles de travertin beige avec des motifs décoratifs de marbre noir. Au premier plan, l'escalier d'accès au niveau supérieur. Les marches sont en travertin. Rampe métallique. Main courante en teck.



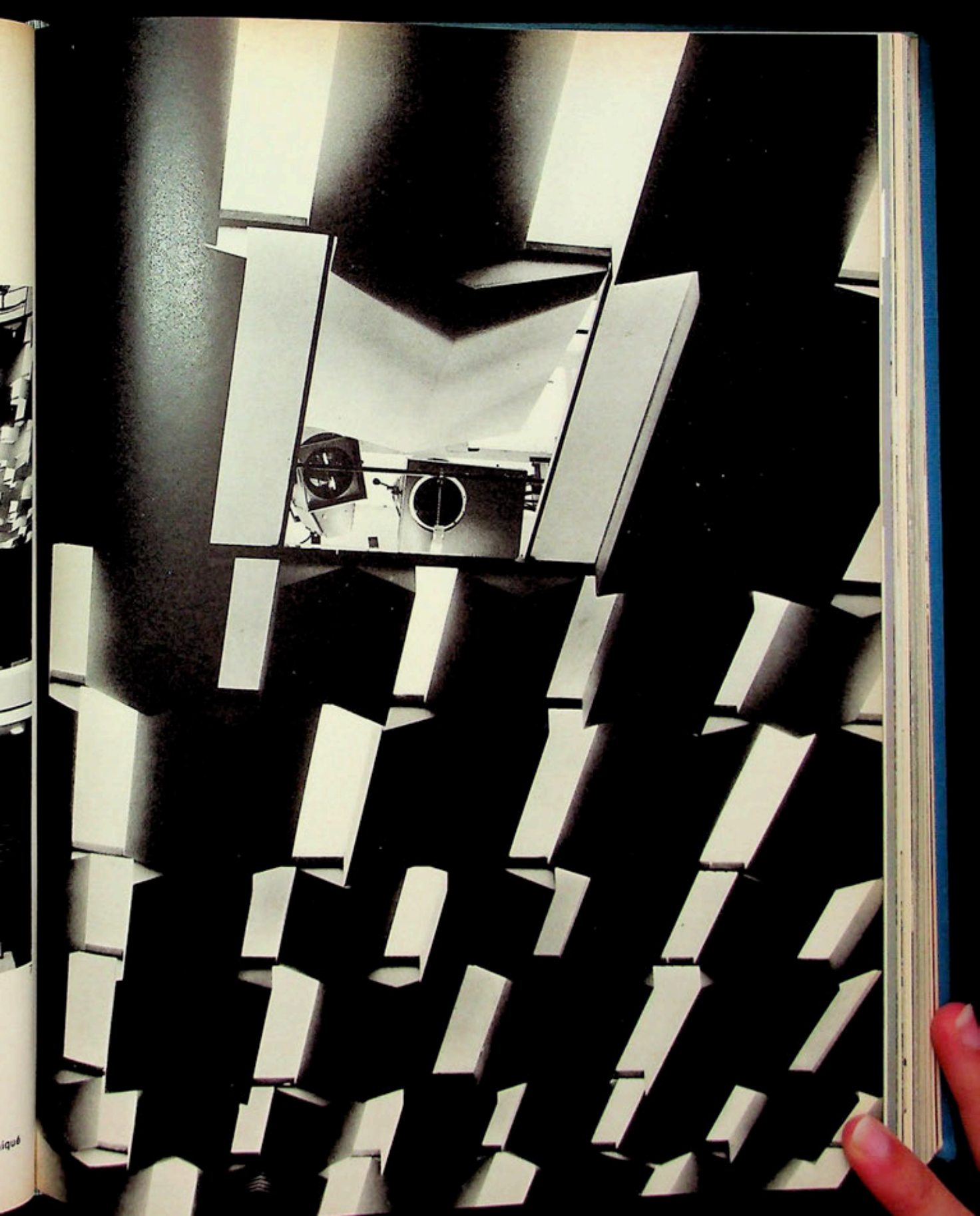


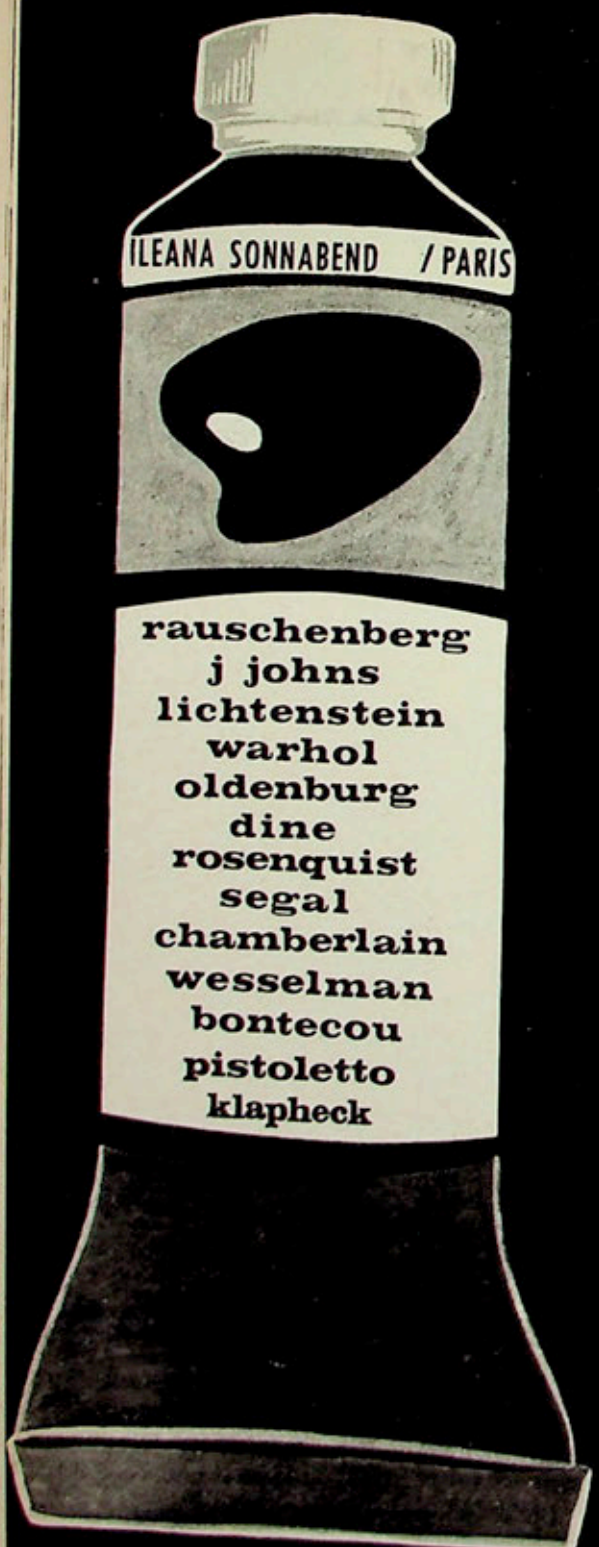
6. Vue sur les accès de la grande salle au niveau de l'orchestre. Une moquette rouge tranche sur les dalles plastiques du sol. Les murs sont revêtus de tissu bleu.

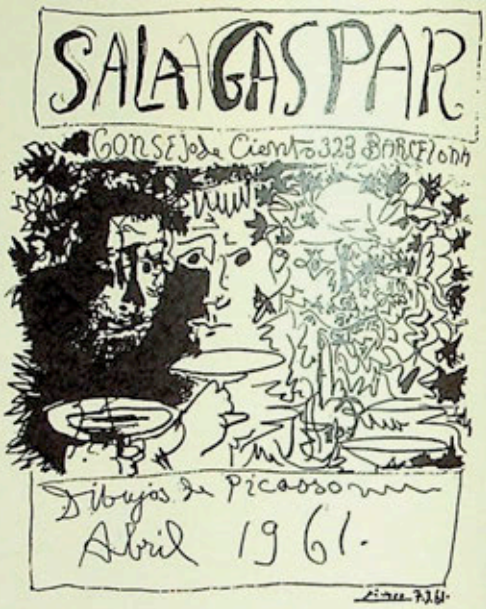


7. Vue d'ensemble de la salle. L'harmonie est basée sur l'accord des divers éléments colorés: murs bleus, passe-pied rouge, plafond lumineux et balcon blancs.

8. Détails des éléments de staff formant le plafond. Les projecteurs, les appareils de sonorisation et de conditionnement d'air y sont incorporés.







Obra original

PICASSO
MIRÓ
CLAVÉ
TÀPIES

ARENYS
CLARET
IBARZ
GUDIOL
LLOVERAS
LLOVET
SAUMELLS
SERRA
SUBIRACHS
THARRATS
TODÓ
VILA-CASAS
etc.

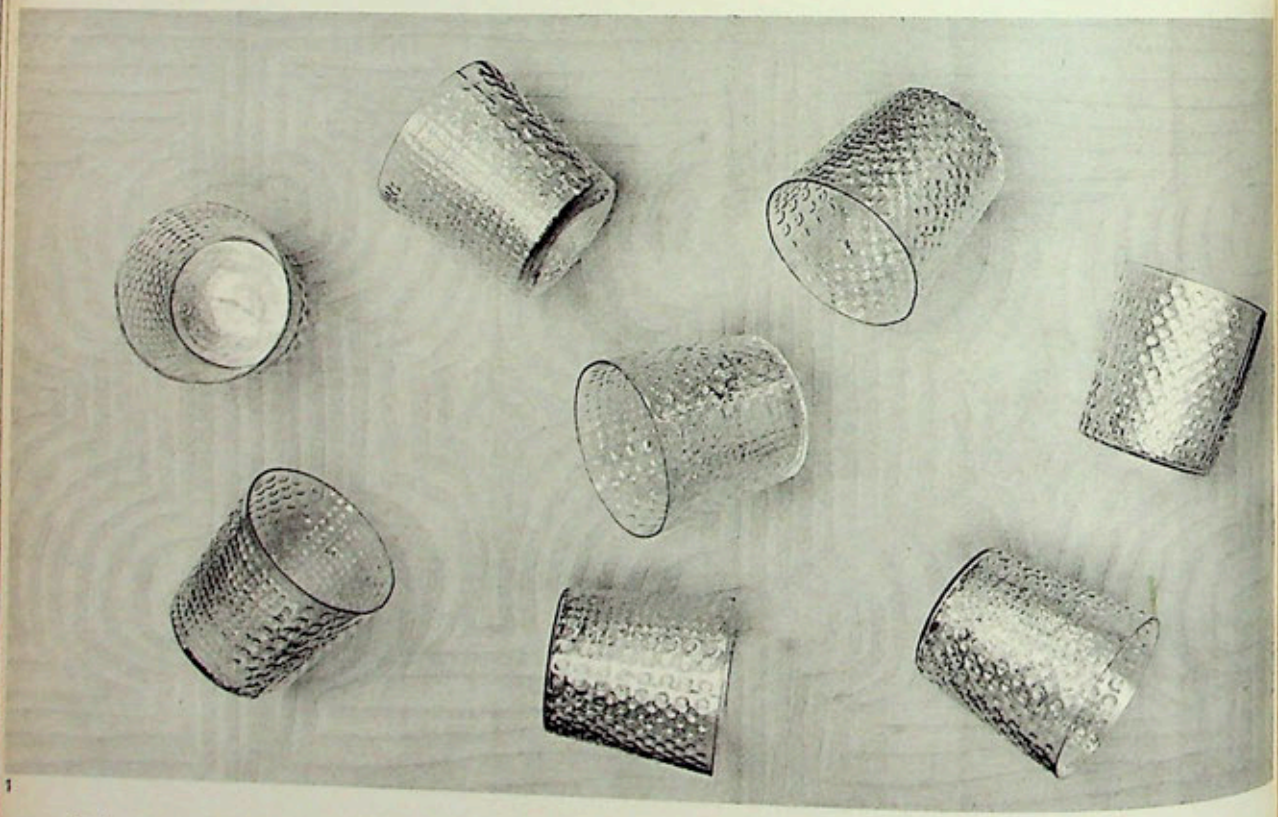
C. de Ciento 323 - Sala Gaspar
Barcelona 7 - Tel. 22-12-064

L'ŒIL du décorateur

36

Décoration
Formes nouvelles en Finlande
Styles d'aujourd'hui

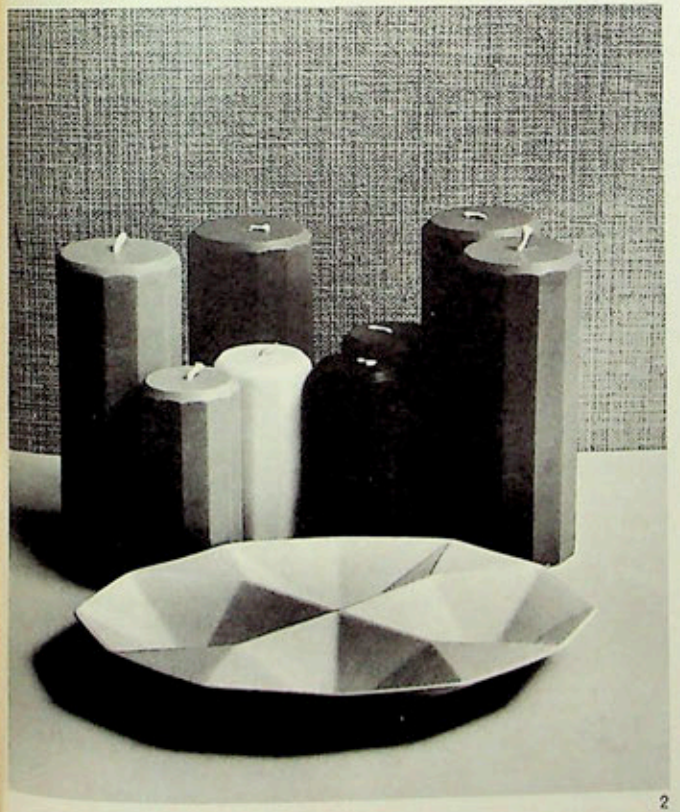
Formes finlandaises



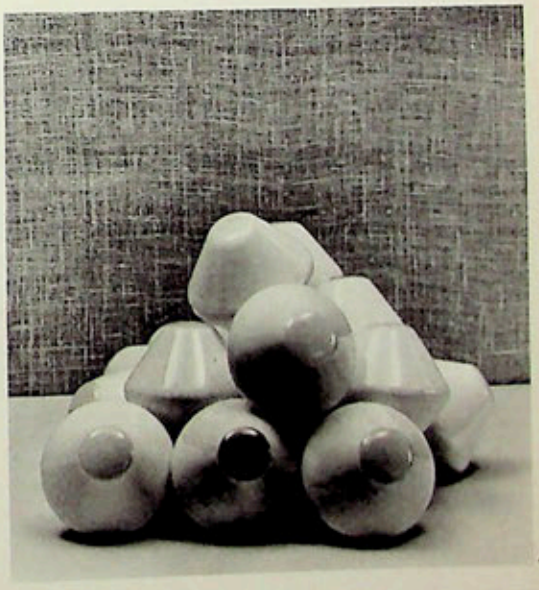
1

1. Verres Nuutajärvi présentés sur un damas de coton dessiné par Vuokko Nurmesniemi pour Uniwool Ltd. (Villayhtymä)
2. Bougies à facettes de Juhava (distribution pour la France: Formes Finlandaises). Au premier plan, plat en faïence blanche ou noire de Arabia.
3. Vases «givrés» dessinés par Timo Sarpaneva pour Iittala.
4. Ampoules de Airam dessinées par Tapio Wirkkala. Grand Prix de la Triennale 1960.
5. Vase de Kaj Franck pour Nuutajärvi.

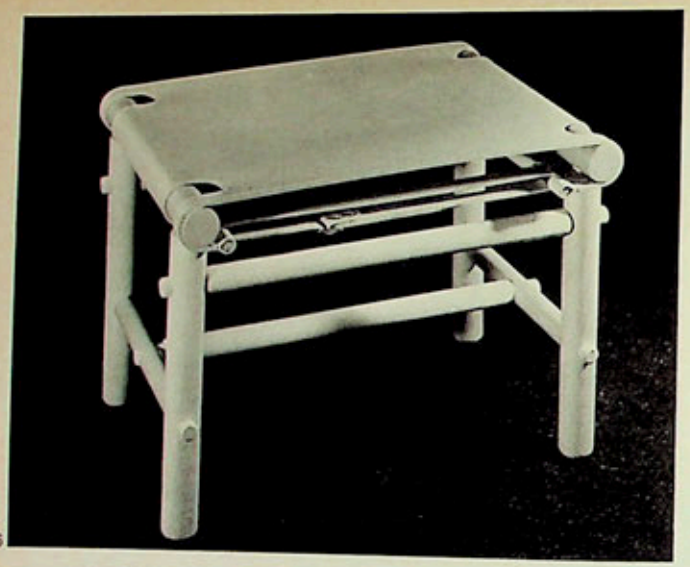
3



2



4



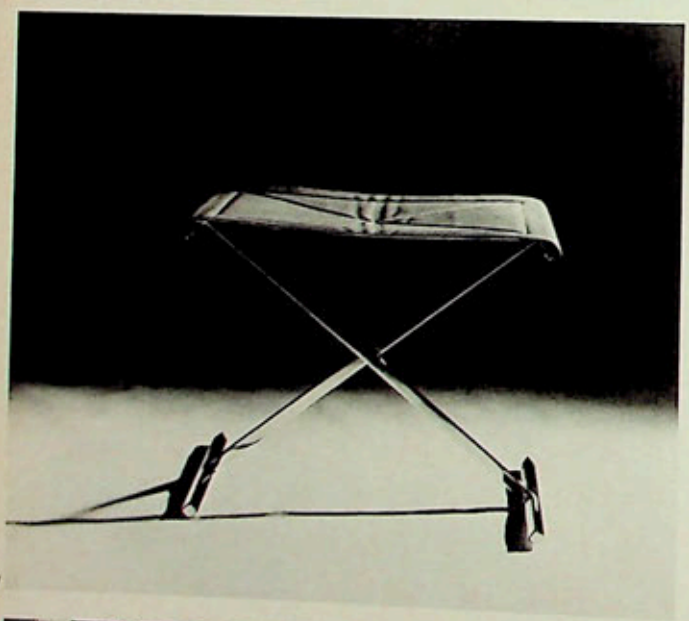
6

6. Siège pliant en cuir naturel et bouleau: Norrmark.

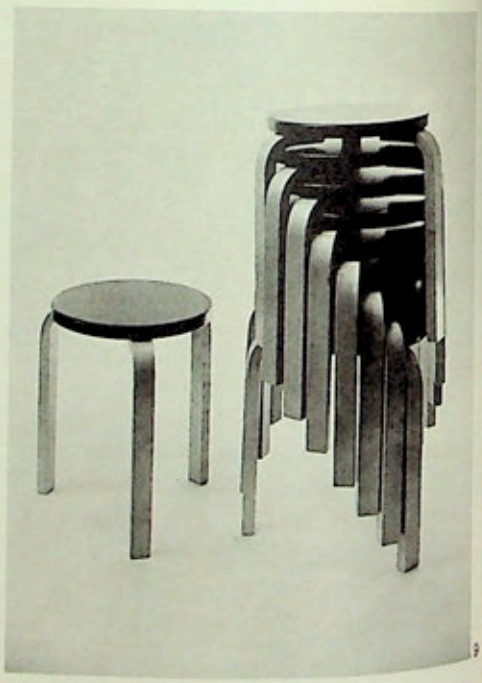
7. Tabouret pliant de Merivaara, en acier poli et cuir noir, dessiné par Esko Pajamies.

8. Tabourets en rotin dessinés par Eero Aarnio (production artisanale).

9. Tabourets empilables de l'architecte Alvar Aalto, édités par Artek.



7

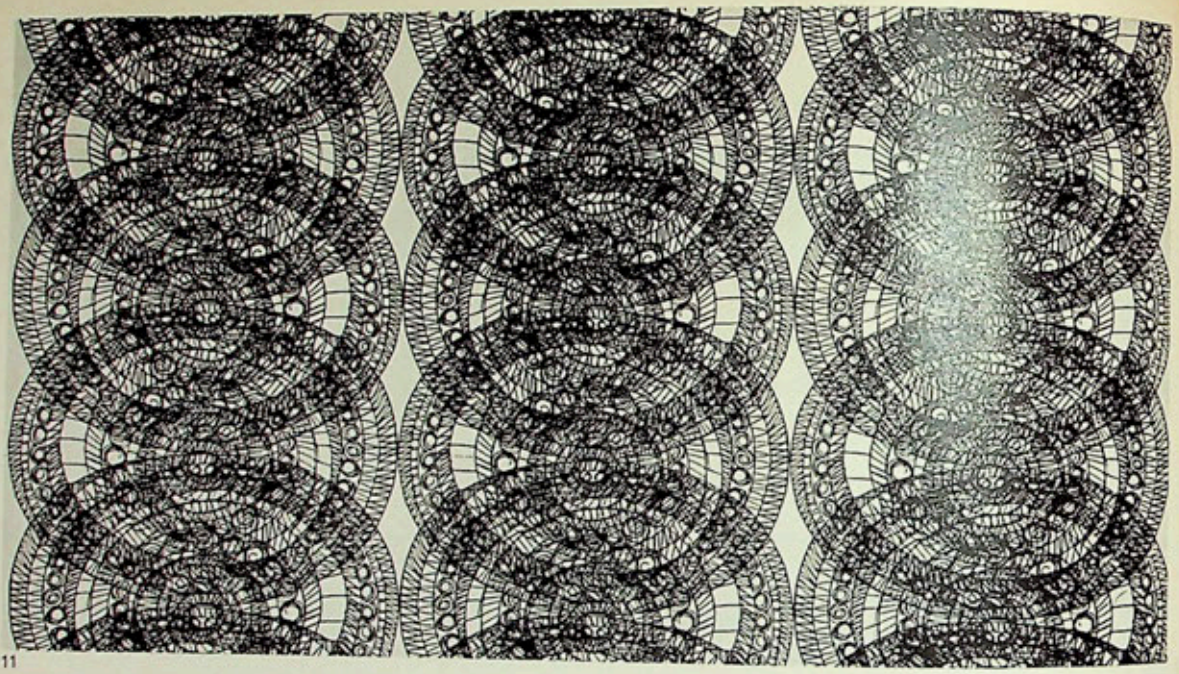


9

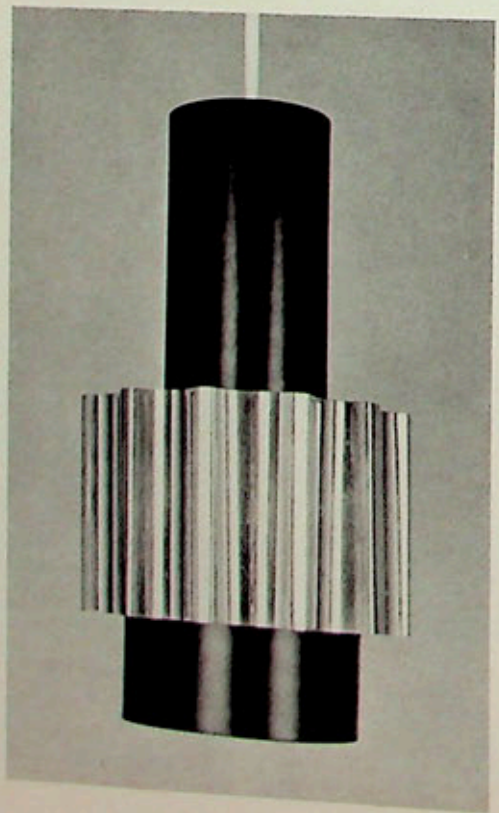
8

10. Sur un tapis «Polaire» de Finnrya en laine antimite, imitant la fourrure (distribution pour la France: Formes Finlandaises), au premier plan, un fauteuil relax «Pulkka» en kerni noir ou blanc sur base en bouleau (Asko international). Au fond, tabourets empilables en bouleau, de Alvar Aalto, édités par Artek.

10



11



12

11. Tissu de coton imprimé d'un graphisme noir sur fond blanc de Porin Puuvilla.

12. Luminaire de Idman en métal noir doré ou cuivré.

13. Cafetière en aluminium, dessinée par Eero Rislakki, fabriquée par Ammus Sytytin.

14. «Daisy», ensemble pour bébé en faïence, décoré par Esteri Tomula pour Arabia.

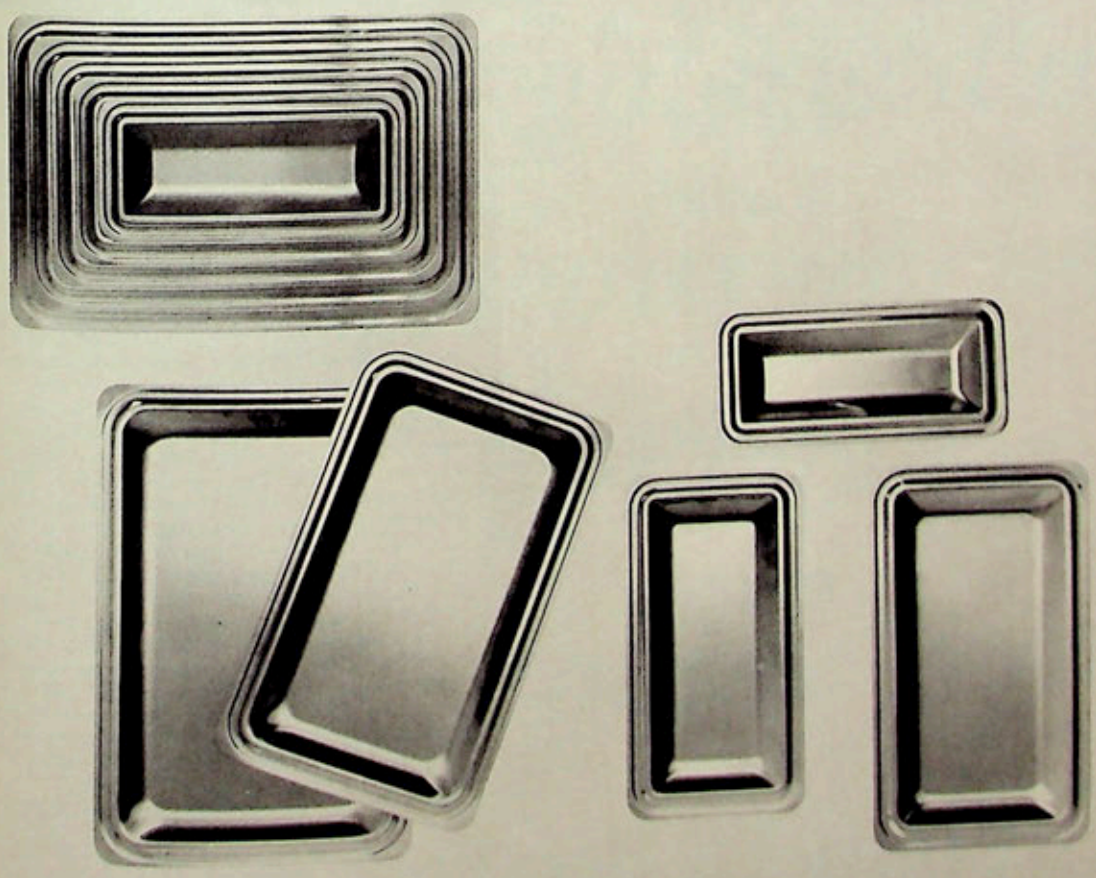
15. Plats rectangulaires empilables, en acier inoxydable satiné mat, dessinés par Ilmari Tapiovaara, fabriqués par Hackman.

Tous ces objets sont en vente aux Formes Finlandaises, 9 Place de la Madeleine

13

14

15



pierre
matisse
gallery

balthus
butler
calliyannis
dubuffet
giacometti
le corbusier
macIver
marini
millarès
miró
riopelle
rivera
roszak
saura

41 e 57 th st.
new york 22

Hier hôpital, université aujourd'hui

Suite de la page 37

«Ca' Granda» à son nouvel usage. Ils s'attaquèrent d'abord aux parties les moins importantes artistiquement, les quatre petites cours de gauche. Ici, tout avait été rasé, sauf le mur extérieur de la façade et la cour à double portique. Les architectes ont donc élevé une structure entièrement moderne, en respectant seulement le plan de base de Filarete comme l'avaient fait avant eux tous les architectes de la «Ca' Granda». Ils ont en outre recouvert d'un toit l'une des petites cours (voir la photo page 34) pour y placer le grand amphithéâtre. La croix grecque de Filarete n'en apparait pas moins très clairement si on suit la ligne des toits. Le bras central qui part de la grande cour de Richini et passe le long de l'amphithéâtre forme un superbe hall d'entrée (voir page 38) qui est la partie la plus réussie de la section moderne — et donne accès à l'escalier central (voir page 37). Les trois autres bras et les ailes du pourtour abritent deux grands auditoriums pour les deux facultés et une quantité de salles de séminaires et d'instituts, ainsi que le bureau du recteur. La solution adoptée pour la cour de Richini a été plus traditionnelle; on a récupéré dans les décombres laissés par la guerre une quantité suffisante d'éléments originaux pour réaliser une reconstruction très fidèle et qui ne porte aujourd'hui aucune trace visible de réfection (voir pp. 32-33). Grâce au remarquable sens des proportions de Richini, cette cour, qui forme l'entrée principale de l'université, demeure par son ampleur et sa régularité le centre architectural de l'ensemble. Pour le visiteur qui y pénètre, la partie originale à droite aussi bien que les additions modernes à gauche, restent cachées à la vue. Le Professeur Portaluppi et son équipe méritent tous les éloges pour la discrétion parfaite dont ils ont fait preuve ici.

Les quatre cours de Filarete à droite qui constituent la partie la plus célèbre de l'ensemble, ont été laissées pour la fin du programme de reconstruction. La substitution, effectuée aussitôt après la guerre d'une structure de béton aux poutres de bois de Filarete sur les quatre bras de la croix grecque fut dictée uniquement par la nécessité impérieuse de fortifier immédiatement les murs vides et par l'impossibilité d'obtenir alors du bois. Ceci d'ailleurs peut théoriquement être encore changé aujourd'hui. Ce qui malheureusement ne peut l'être c'est la petite cour rejoignant l'angle reconstitué de la cour centrale. Identique par sa forme aux trois autres cours de Filarete, celle-ci a perdu plus de deux côtés. Ils ont été remplacés par des ailes modernes qui respectent seulement les proportions et les divisions horizontales de l'ancienne construction (voir page 34). Certes rien ne subsistait du bâtiment primitif mais il n'en reste pas moins que seules l'uniformité et l'harmonie du dessin importaient ici et non l'exécution des détails. Il aurait été facile de reconstruire cette partie de l'édifice telle que Filarete l'avait conçue et réalisée. C'est le seul point d'interrogation posé par la reconstruction de la «Ca' Granda». Par contre à l'intérieur partout où il a fallu créer des transitions entre les parties anciennes et nouvelles, le problème a été parfaitement résolu pour les intérieurs modernes menant à l'architecture baroque de Richini aussi bien qu'à ceux de Filarete.

Il reste maintenant à aménager l'intérieur de la croix grecque de Filarete qui sera la bibliothèque, et à restaurer scrupuleusement la façade de cette même partie qui constitue le joyau architectural de l'ensemble. Comme le montre notre reproduction, ce travail est en cours en ce moment même.

3 rue séguier paris 6

danton 03-94

L'ŒIL

galerie d'art

tableaux anciens

et modernes

objets beaux

rares et curieux

IL TÉLÉPHONE* A RONEO, IL AURA TOUT!

Roneo

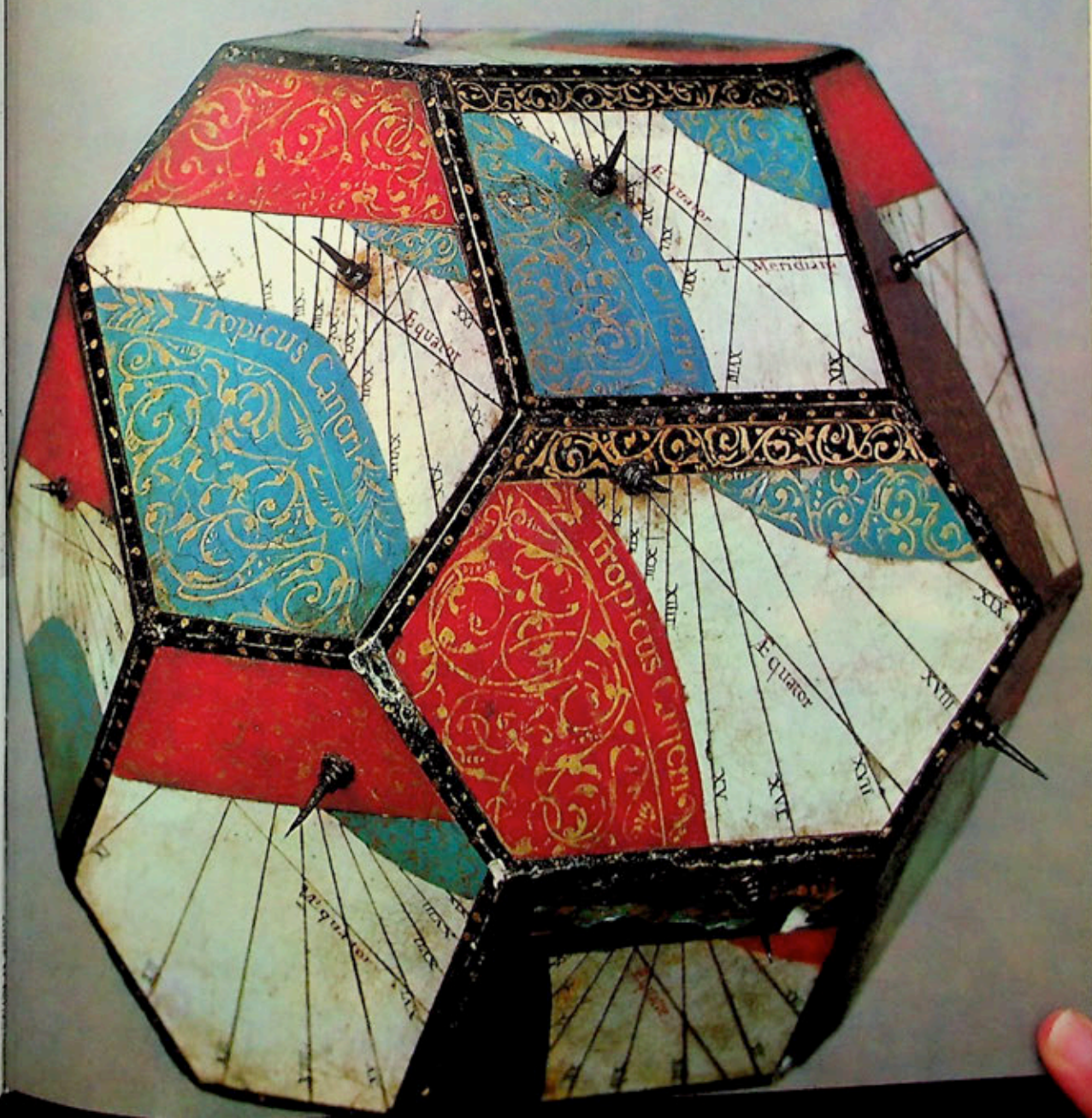
- réalise tous les meubles de bureau,
- crée, installe le matériel de planning et d'organisation,
- décore et aménage l'espace de travail,
- organise les différents classements,
- fournit des machines.

Roneo peut étudier votre problème, ses ingénieurs et ses bureaux d'études et d'organisation sont à votre disposition. Avec Roneo, le travail devient plus agréable et plus efficace

* 225-90-30

RONEO

L'ŒIL


Tropicus Cancri
Tropicus Cancri
Tropicus Cancri
Equator
Meridies

Extraordinaire tapisserie Flandres (vers 1500) dite à "feuilles de choux", fond vert et bleu, sujets or. Hauteur 2 m 55, largeur 3 m 20, signée Alexander. Photo couleurs en communication sur demande.

EXPOSITION DE TAPISSERIES ANCIENNES

DES XVI^e, XVII^e et XVIII^e SIÈCLES

et de quelques tapis rares présentés dans un cadre prestigieux du 25 septembre au 20 novembre 1965

Dario Boccara

EXPERT AU COMITÉ SUPÉRIEUR DES DOUANES

SEULE ADRESSE A PARIS : 184 FAUBOURG SAINT-HONORÉ (hauteur rue de Berri) - TÉL. ELY. 84-63

A LYON : BOCCARA, 18, PLACE BELLECOUR - TÉL. 37-19-19

Henri Stern
4, RUE DES CAPUCINES
(ANGLE RUE DE LA PAIX)
PARIS
Manteau en ASTRAKAN
du SUD-OUEST AFRICAIN

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Marc Lavrillier: pages 2 à 12, 26 à 34 et 36 à 44
Scala: pages 12 à 15
Alinari et Anderson-Giraudon: pages 19 à 25
Fortunati: page 44
Widmer: page 46
Françoise Masson: page 48
A. Salet et Rampazzi: page 51
Robert David et Pierre Allard: page 53

Photographies en couleurs:
Marc Lavrillier: page de couverture et pages 9, 10, 28, 41, 42 et 57 à 60
Scala: pages 15 et 16-17
National Gallery, Londres: page 18
Françoise Masson: page 50

Notre couverture: Horloge solaire en forme de dodécaèdre, œuvre de Stefano Bonsignori, XVI^e^ siècle. (Voir l'article page 2.)

Notre prochain numéro
vous apportera des documents inédits sur l'architecture intérieure, les formes et les styles d'aujourd'hui dans le monde entier.

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32

Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767

Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)

Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)

Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2

Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Feltrinelli Libra, S.p.A.,
Milan, via Andegari 4; CCP 3/6277
Distribuzione Messaggerie Italiane
Via Carcano, Milano - c/c Postale 3/445

U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud**
(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne

Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international

Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

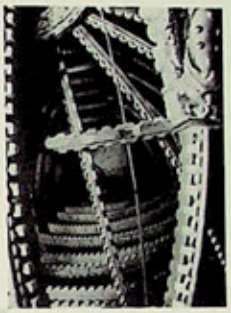
L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 129
SEPTEMBRE 1965

Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

Imprimé en Suisse

SOMMAIRE

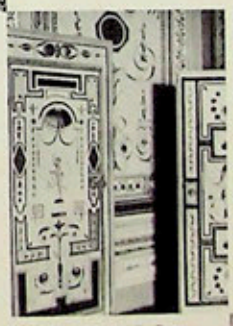


2 Le Musée d'Histoire de la Science

12 Allégories et trompe-l'œil au Palais Pitti

26 Jardins de la Villa Capponi

18 Gian Battista della Palla



36 Villa Antinori delle Rose

44 Beaux objets

Un numéro spécial consacré aux richesses ignorées de Florence

2 Le Musée d'Histoire de la Science, par Maria-Luisa Bonelli

12 Allégories et trompe-l'œil au Palais Pitti

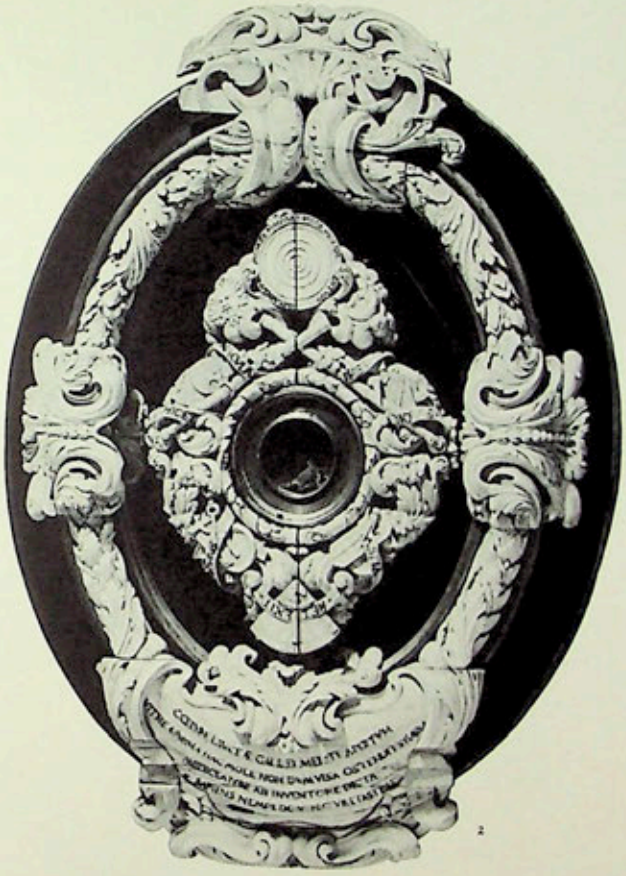
18 Gian Battista della Palla, conspirateur, marchand ou homme de cour? par Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

26 Les jardins de la Villa Capponi

L'ŒIL **du décorateur**

36 Villa Antinori delle Rose

44 Beaux objets sur le marché



Le Musée d'Histoire de la Science

par Maria-Luisa Bonelli

Photographies Marc Lavrillier

1. Le Musée d'Histoire de la Science occupe l'ancien Palais Castellani sur la Piazza de' Giudici. Les salles qui ont été récemment réinstallées dominent l'Arno vers le Ponte Vecchio. Photographiée sur une des fenêtres du Musée, devant le panorama de Florence, une sphère armillaire en cuivre doré portée par un satyre de bronze (XVII^e s.). Cette pièce appartint au savant florentin Vincenzo Viviani.

2. La lentille avec laquelle Galilée vit pour la première fois les satellites de Jupiter a été montée en 1677 dans un encadrement d'ivoire par Vittorio Croster.

A Florence, où chaque palais, chaque coupole d'église, chaque campanile, possède une élégance particulière, où chaque élément d'architecture semble se dresser « sans appui » comme le

3. Instruments de mesure en verre soufflés pour l'Accademia del Cimento par des artisans venus de Murano. Fondée en 1657, quinze ans après la mort de Galilée, cette institution compta parmi ses membres les meilleurs savants du temps.

4. Deux machines à calculer en métal; celle d'en haut date du XVII^e siècle, l'autre du XVIII^e.

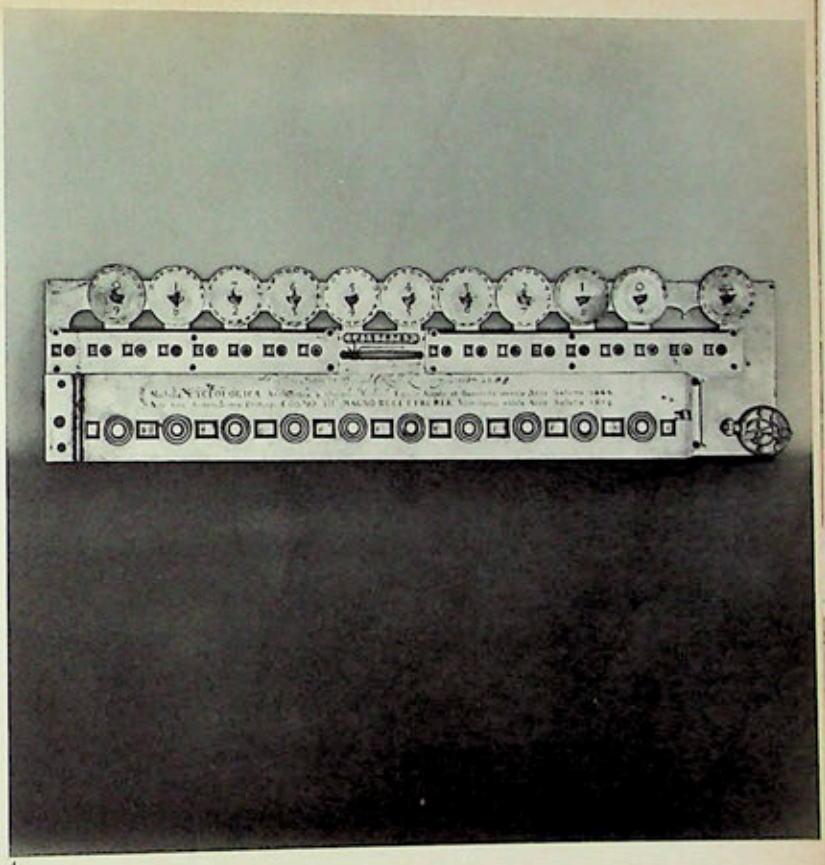
voulait Brunelleschi lorsqu'il éleva la coupole de la cathédrale, il est d'autres trésors plus cachés, tel le Musée d'Histoire de la Science, que connaissent bien peu des innombrables visiteurs de la ville.

Ce qui frappe le plus lorsqu'on y pénètre, c'est de voir à quel point la science et l'art s'y confondent. Le Musée d'Histoire de la Science a une tradition ancienne puisque ses collections remontent à la famille Médicis, qui, depuis Cosme l'Ancien, le Père de la Patrie, s'est maintenue pendant trois cents ans, avec deux brefs intervalles, au gouvernement de la Toscane. Cosme Ier déjà, grâce aux cadeaux reçus et à ses achats, avait enrichi les palais médicéens d'une quantité d'objets précieux; mais ce furent plus spécialement Cosme II et Ferdinand II qui s'intéressèrent aux collections scientifiques et s'appliquèrent à les rassembler, notamment dans les salles du Palais Pitti.

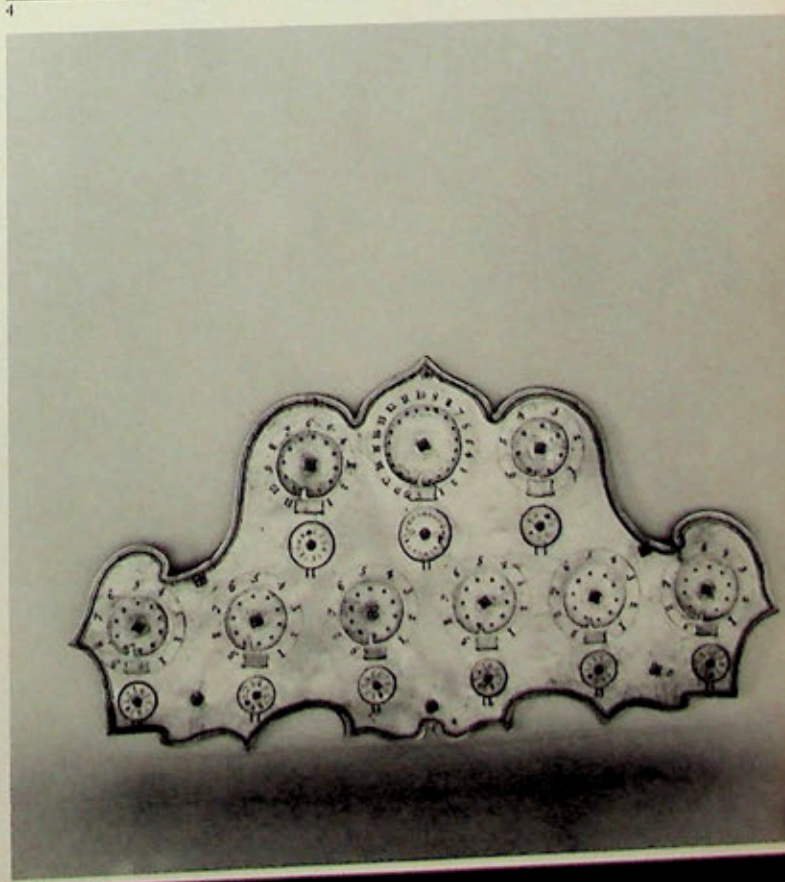
L'instrument était apprécié sans aucun doute pour sa valeur pratique, dans ce siècle où la science avait trouvé en Toscane un représentant génial en la personne de Galilée. Mais on aimait aussi y voir un objet d'art. Les grands ducs appelèrent à Florence d'excellents artisans, qui surent allier de véritables dons artistiques à leurs capacités de techniciens. Ils se procurèrent d'autre part des pièces extrêmement rares, dont certaines remontent à la fin du premier millénaire après J.-C.: c'est en effet le cas d'un globe céleste arabe et d'un astrolabe conservés aujourd'hui encore au Musée.

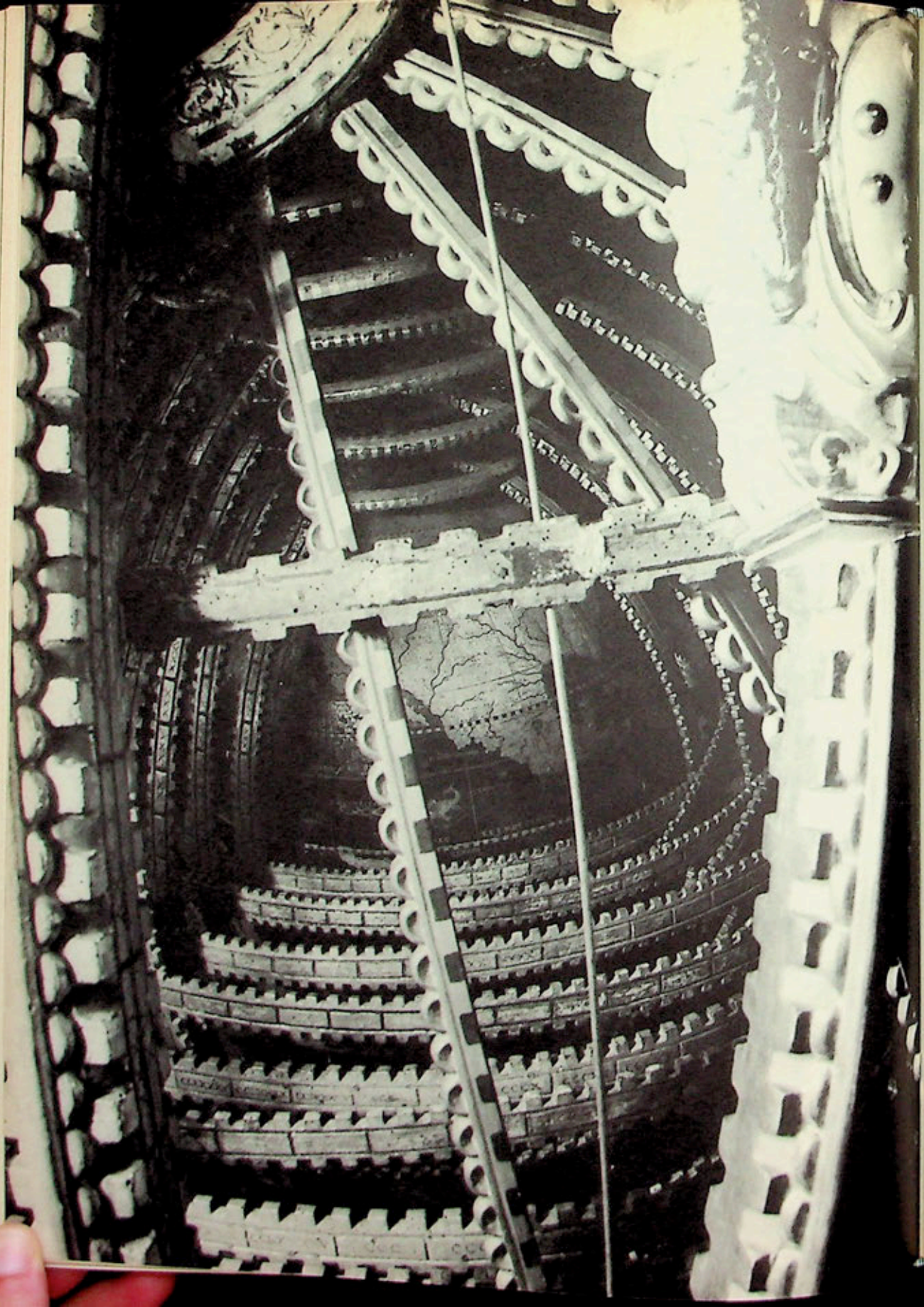
Cette union de l'art et de la science, nous la retrouvons au XVIe et au XVIIe siècle, avec les merveilleuses ciselures des instruments mathématiques ou astronomiques et le décor des horloges solaires aux étonnantes couleurs. (Voir page de couverture et page 9.)

Ainsi, pour son propre plaisir, la famille Médicis rassembla une quantité de pièces admirables. Lorsque la domination de celle-ci prit fin avec Jean-Gaston, mort en 1737, les collections s'enrichirent des acquisitions



4





5

5. Au centre de la salle consacrée à la géographie et à la cosmographie, la sphère armillaire d'Antonio Santucci delle Pomarance (1559); tout autour, de grands globes dus à Vincenzo Coronelli et Guglielmo Blaeuw. Page ci-contre, détail de la sphère armillaire de Pomarance. Entièrement plaquée d'or fin, cette mécanique du monde avec la terre pour centre est la représentation animée du système de Ptolémée.

faites par les grands ducs de Lorraine, dont le premier, François-Etienne, épousa l'archiduchesse Marie-Thérèse, plus tard impératrice d'Autriche. La Toscane resta alors sous l'influence de l'Autriche pendant cent vingt-deux ans — jusqu'en avril 1859, à l'exception de la période d'occupation française.

Parmi les grands ducs lorrains de Toscane, Pierre-Léopold, très versé lui-même dans les études de chimie, s'attacha plus spécialement au développement des sciences à Florence. Le cabinet de chimiste qu'il nous a laissé est une pièce unique en son genre, tant par son ébénisterie que par les instruments dont il est garni. Certains des flacons rangés dans les petits placards du meuble contiennent encore des liqueurs d'orange et de citron, de l'essence de basilic, de céleri ou de persil, mais nous y trouvons surtout une grande quantité de cette laque que Pierre-Léopold prépara le 29 décembre 1780 et dont la renommée fut si grande chez les peintres de l'époque.

C'est également Pierre-Léopold qui ouvrit en 1775, dans les locaux attenant à la « Specola », l'antique observatoire florentin, un musée où furent rassemblées déjà beaucoup des pièces exposées aujourd'hui à l'Institut d'Histoire de la Science. Après la dynastie lorraine, les collections ne furent plus guère entretenues. De la fin du XIX^e^ au début du XX^e^ siècle, une grande partie des objets échoua dans les caves. Et c'est en cherchant là, en retrouvant aussi le matériel dispersé entre divers instituts, que le musée actuel a pu être constitué à partir de 1927.

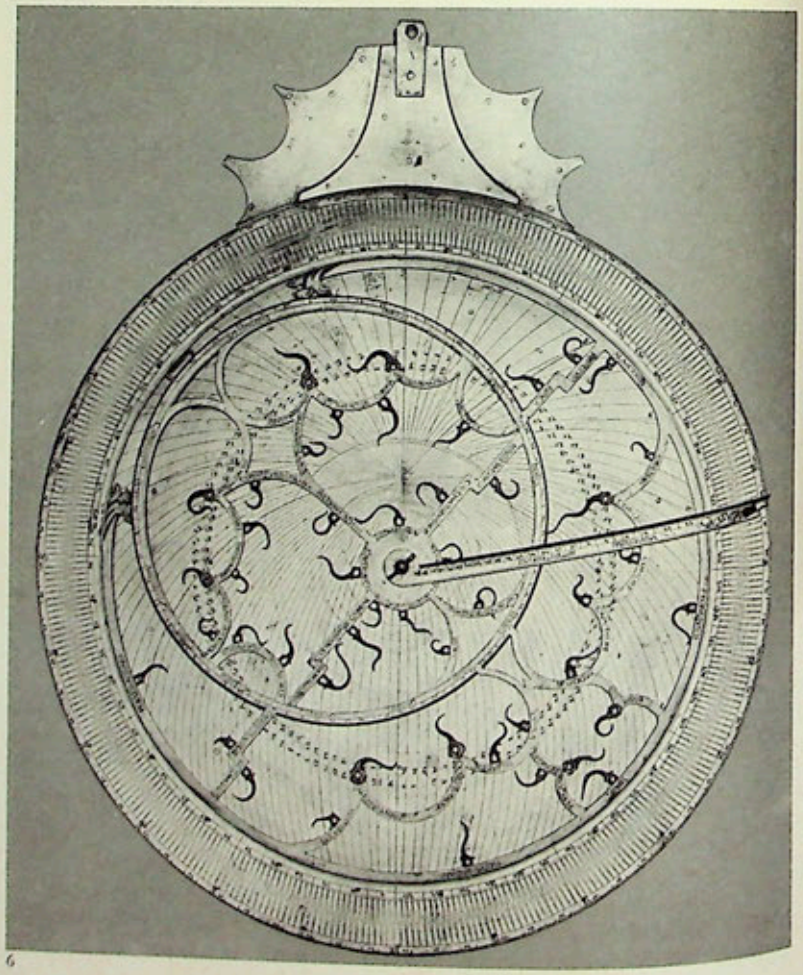
Sur la Piazza de' Giudici, il occupe l'ancien palais Castellani dont la fondation remonte au XIV^e^ siècle, alors que l'enceinte de la ville passait précisément ici, au bord de l'Arno, en face des collines florentines parmi lesquelles on évoque, au-delà de San Miniato, la colline d'Arcetri où Galilée passa les dernières années de sa vie.

Abordons maintenant la visite des collections. Nous trouvons tout d'abord, à l'entrée, les microscopes, dont les plus beaux sont ceux de

(Suite en page 34.)

6. Astrolabe de l'école de Regiomontanus (1483). Cet instrument très rare est un bon exemple du travail exécuté par cette école.

7. Au fond, cadran comportant une boussole et une horloge solaire, œuvre de Tobia Volkmer di Augusta (1610). Au premier plan, grafomètre (1567) et distansiomètre (1557) dus à Baldassare Lanci di Urbino; à droite, horloge solaire à demi-sphère datant également du XVI^e^ siècle.

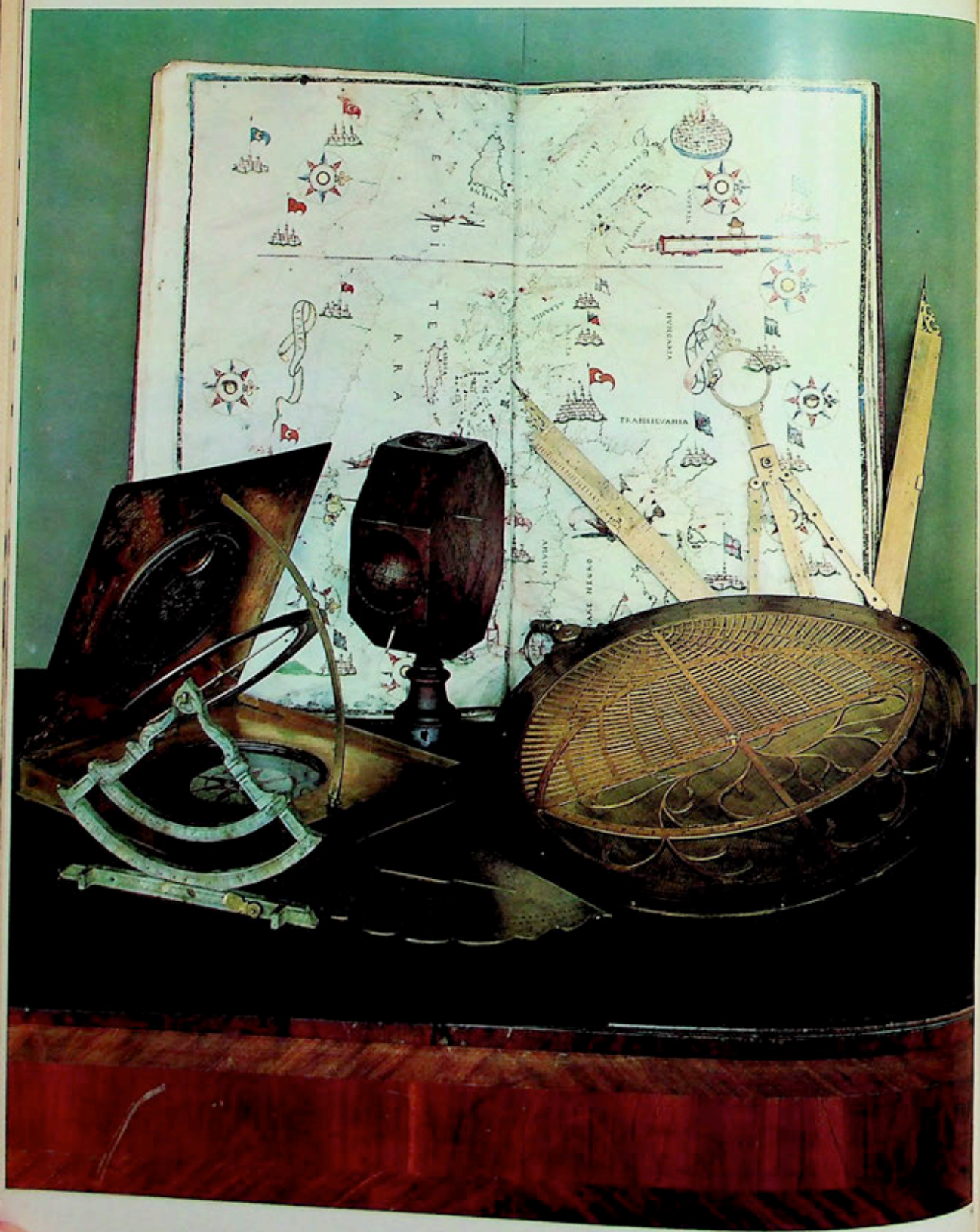


6

8. Horloges solaires conçues par Stefano Bonsignori au XVI^e^ siècle. Le même auteur a établi les cartes géographiques que l'on peut voir aujourd'hui dans la salle Ignatio Danti au Palazzo Vecchio.

7

8


TRANSILVANIA
MAR NEGRO

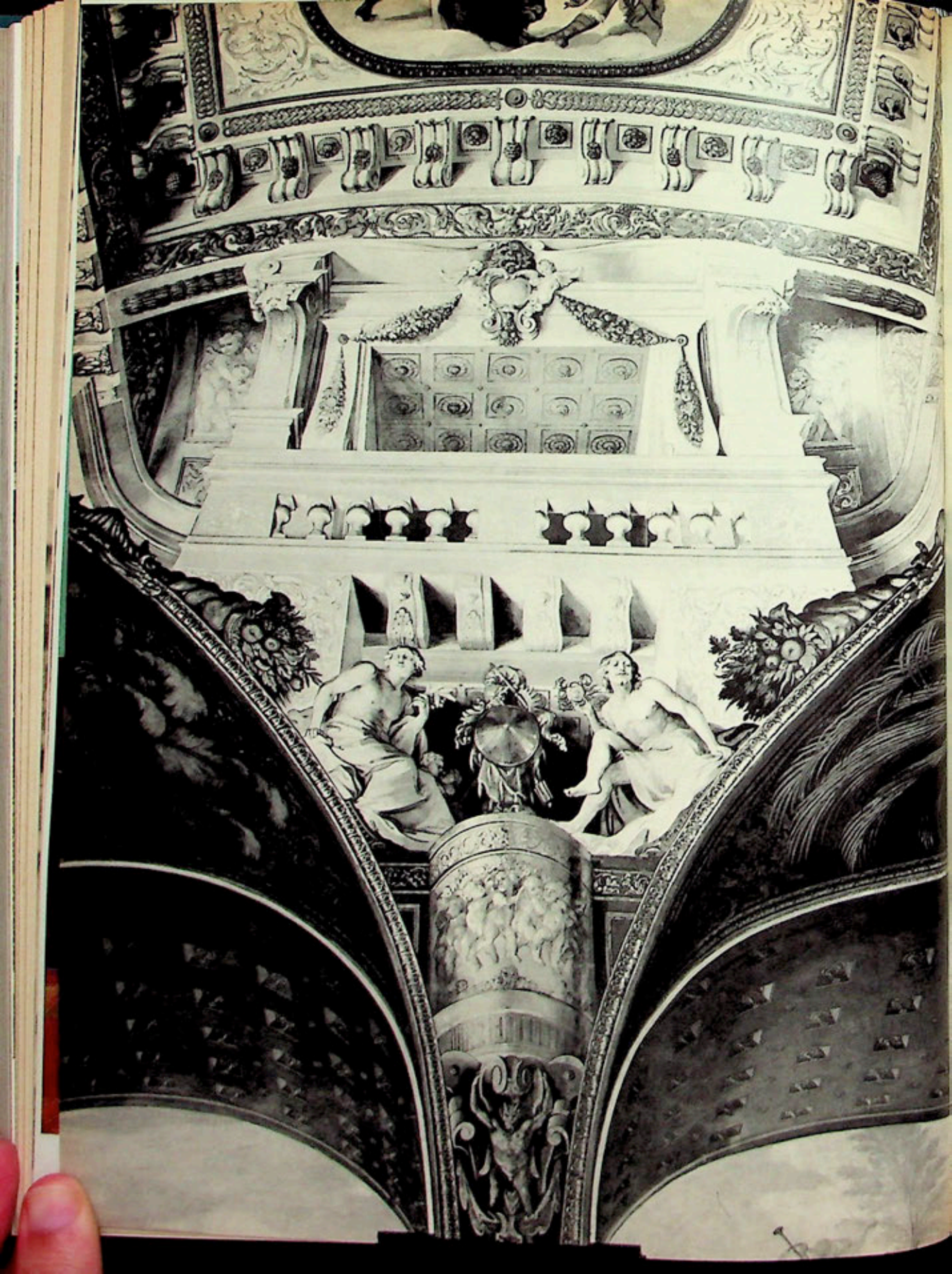
9. Devant un portulan du XVII^e siècle, des instruments mathématiques et astronomiques de la même époque.

10. Cette maquette en bois montrant comment puiser de l'eau en même temps à quatre puits en n'utilisant que deux chevaux date du XVIII^e siècle. Elle représente une invention pour laquelle Galilée reçut un brevet à Padoue en 1593.

11. La vogue des jumelles était grande au XVIII^e siècle. Ce nécessaire donné à une grande duchesse de Médicis en comporte une accompagnée de divers accessoires sans rapport avec l'optique. Une première boîte en renferme d'autres plus petites, qui sont des boîtes à fards, une autre contenant un encrier, une autre la poudre pour sécher l'encre, enfin un porte-plume. L'ensemble, une fois monté (ci-dessus) constituait un petit édifice d'ivoire et de bois.

10

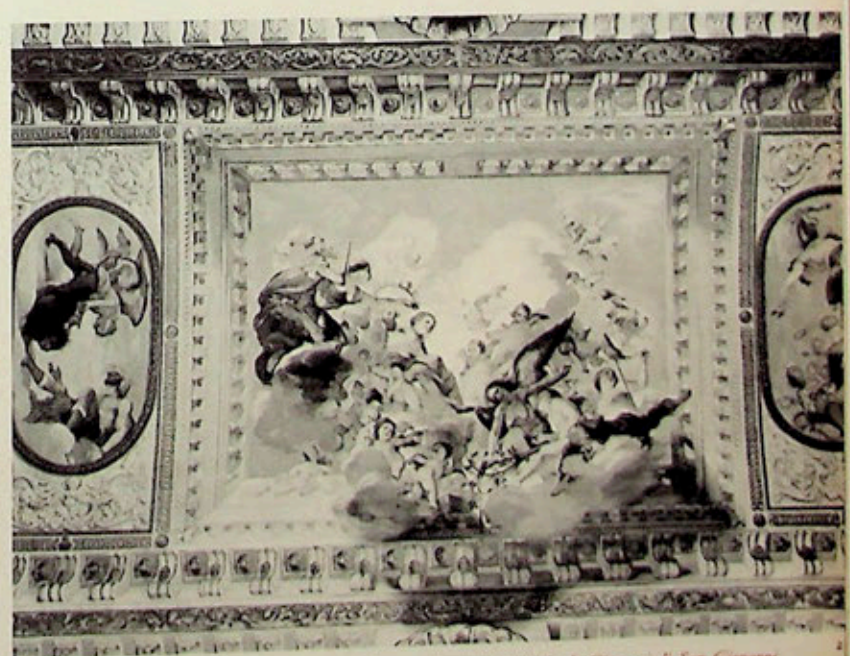
11



Allégories et trompe-l'œil au Palais Pitti

Pour le mariage de Ferdinand II, grand-duc de Toscane, Giovanni di San Giovanni a composé à la gloire de Laurent le Magnifique l'un des plus brillants décors florentins du XVII^e siècle

Lorsque Ferdinand II de Médicis, au moment de son mariage avec Vittoria della Rovere, en 1635, charge Giovanni di San Giovanni de décorer la « Sala degli Argenti » au Palais Pitti, le grand-duché a déjà abordé son déclin économique et politique, malgré les efforts de Cosme II puis de son fils Ferdinand II, dont le mécénat ne peut plus que donner un éclat factice à cette petite cour provinciale, repliée sur elle-même. Durant la même période, la peinture florentine s'engourdit dans un traditionalisme stérile, à l'écart des remous qui commencent à parcourir l'Italie; elle demeure attachée à la manière élégante, superficielle et figée de Matteo Rosselli, le chef d'école, le maître des artistes qui vont travailler pour Cosme de Médicis et Ferdinand au Palais Pitti: Francesco Furini, Lorenzo Lippi, le Volterrano, Giovanni di San Giovanni. Celui-ci avait fait ses débuts chez Rosselli en 1610, après s'être enfui de chez lui pour échapper au droit ou au sacerdoce dont on le menaçait. Sa vie est dès lors, d'après Baldinucci, toute remplie de travaux acharnés, de bizarreries, d'extravagances, de persécutions aussi, que lui valent son esprit mordant, son instabilité, son indépendance. Il passe ses journées à peindre, sans prendre le temps de boire ou de manger, ses nuits à lire les historiens et les



1. *Détail de l'architecture en trompe-l'œil de la « Sala degli Argenti », décorée à l'occasion du mariage de Ferdinand II de Médicis avec Vittoria della Rovere, en 1635. Giovanni di San Giovanni a conçu l'ensemble du décor, mais il n'a peint lui-même que le plafond et la paroi de gauche.*

2. *Au centre du plafond, Giovanni di San Giovanni a peint une allégorie célébrant le mariage du grand-duc. A gauche, les trois Parques. Pour rappeler que Vittoria était la dernière des Della Rovere, Atropos, au lieu de trancher le fil de la vie, coupe une branche de chêne, emblème de la famille.*

poètes, risquant de mettre le feu à la maison de son maître avec la chandelle qu'il oublie d'éteindre.

Protégé et pensionné par Cosme II, il acquiert rapidement une réputation de fresquiste habile: c'est en effet la technique la mieux adaptée à son imagination sans cesse en mouvement, à son art intuitif, rapide, qui saisit dans la réalité quotidienne, la couleur, la ligne, le geste pittoresques, pour les transposer aussitôt sur le mur, dans les scènes religieuses comme dans les compositions mythologiques. Ses œuvres joignent ainsi à un caractère narratif très florentin, une fraîcheur d'invention, une vivacité, qui lui sont propres. « Le repos pendant la fuite en Egypte », dont il décore en 1621 une chapelle médicéenne a pour cadre une auberge toscane. Les nymphes et les satyres de la villa Gilli à Castello (1630) ont le même charme rustique et « Le Christ servi par les anges » dans le réfectoire de la Badia de Fiesole « comporte quelques légèretés convenant assez mal à un tel lieu » (Baldinucci).

Giovanni di San Giovanni séjourne à Rome de 1621 à 1625, après la mort de Cosme II son protecteur. Mais il vit en solitaire et fréquente peu les peintres. Il découvre l'œuvre du Guerchin, il acquiert un sens nouveau de l'espace, de l'ampleur des compositions, mais il est réfractaire à toute grandiloquence et reste fidèle à l'univers fantasque et paisible qui est le sien.

Quand il entreprend le décor de la « sala degli Argenti », Giovanni da San Giovanni n'a que 43 ans. Ce sera pourtant sa dernière œuvre. Le thème choisi est la célébration de Laurent le Magnifique et du mécénat que Ferdinand II et son père avaient tenté de faire revivre. Au plafond, une vaste composition évoque le mariage du grand-duc: dans le ciel ouvert au-dessus d'une colonnade en raccourci, Vittoria della Rovere est couronnée par la Toscane. Les amours jouent avec les « palle » des Médicis, tandis que les Parques coupent la branche de chêne, emblème des della Rovere (voir page 13). La composition se déploie librement dans l'encadrement qui se prolonge sur toute la surface de la voûte et sur les murs par une étonnante architecture en trompe-l'œil (voir p. 16-17). Les balcons, les chapiteaux, les colonnes de porphyre, les bronzes et les marbres sculptés s'ordonnent en une perspective savante qui semble se modifier selon le point de vue du spectateur. Des « statues » évoquant les Saisons et les mois, des « ignudi » — qui sont des souvenirs romains — occupent les écoinçons des voûtes (voir p. 12). Cette architecture somptueuse est conçue comme une immense loggia ouverte. Au delà, les épisodes de l'allégorie à la gloire de Laurent se déroulent dans un paysage lumineux, dont la sérénité n'est nullement troublée par les désastres évoqués. C'est d'abord le temps dévorant les livres, puis le Parnasse envahi par les satyres qui chassent poètes et philosophes: Pégase s'enfuit. Homère, Aristote, Sapho, Dante, se dirigent vers la porte de Florence (voir p. 15). La scène suivante représente la Magnificence et la Vertu accueillant en Toscane les philosophes persécutés (voir p. 16-17). Ce sont les trois compositions peintes, comme le plafond, par Giovanni di San Giovanni lui-même. Les couleurs douces ou contrastées, les lointains ensoleillés, la grâce des attitudes, la conception presque simpliste des allégories, trahissent une liberté d'invention et d'exécution qui donne à l'ensemble une saveur et un charme très personnels.

Les autres parois de la « Sala degli Argenti » ont été peintes par Francesco Furini, Cecco Bravo, Ottavio Vannini, après la mort de Giovanni, en 1636. L'année suivante, Pietro da Cortona fait un premier séjour à Florence; en 1640, il y revient pour 7 ans et peint quatre plafonds au palais Pitti. L'éclat de ces décors et le retentissement qu'ils auront à Florence éteignent le rayonnement plus discret de Giovanni di San Giovanni, qui n'aura pas de continuateur, mais dont l'œuvre constitue un épisode original et attachant dans l'histoire de la peinture florentine.

3

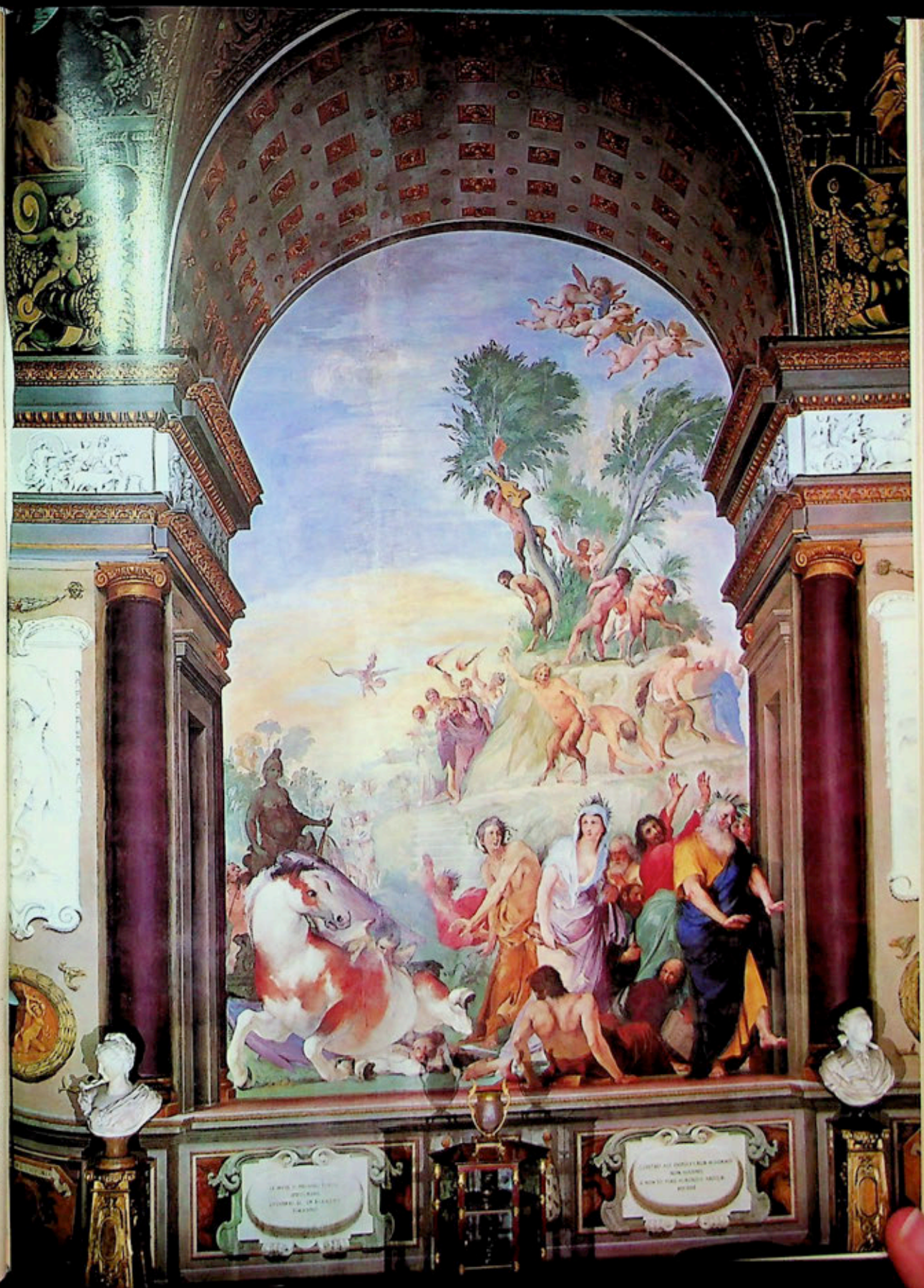
3. *Dessin préparatoire pour la 5e composition de la paroi peinte par Giovanni di San Giovanni. Florence, Musée des Offices, Cabinet des Dessins. A gauche, le groupe des philosophes chassés du Parnasse. A droite la Magnificence et la Vertu qui les accueillent à Florence (voir page 16).*

Page ci-contre

Composition centrale de la paroi de gauche: les poètes et les philosophes fuient le Parnasse envahi par les satyres. Au centre, la poétesse Sapho. A droite, Homère, aveugle, se guide avec ses mains pour franchir la porte de Florence.

Pages 16-17

Vue d'ensemble d'un angle de la « Sala degli Argenti ». A gauche, la 5e composition de Giovanni di San Giovanni: la Toscane accueille les poètes et les philosophes que lui amènent la Magnificence et la Vertu. A droite, sur l'autre paroi, les Muses et les Vertus, guidées par Apollon, se réfugient près de Laurent le Magnifique. Cette scène a été peinte par Cecco Bravo après la mort de Giovanni di San Giovanni.



1. *Jacopo Pontormo :* Joseph en Egypte. *Londres, National Gallery. Ce panneau, comme celui d'Andrea del Sarto reproduit page ci-contre, faisait partie d'un décor réalisé par Baccio d'Agnolo dans la chambre d'un riche Florentin, Pier-Francesco Borgherini. Della Palla, profitant des désordres du siège de Florence (1529-1530), voulut enlever toutes les décorations de cette chambre pour les envoyer au roi de France. Il en fut empêché par la défense énergique que lui opposa la femme du propriétaire.*

2. *Andrea del Sarto :* Histoire de Joseph. *Florence, Galerie Pitti. C'est l'une des compositions exécutées pour Pier-Francesco Borgherini. Un autre tableau de la série est conservé au Musée des Offices.*

Battista della Palla conspirateur, marchand ou homme de cour ?

par M.-G. de La Coste-Messelière

Les textes qui nous renseignent sur ce Florentin remuant, habile, et discuté, sont peu nombreux, mais unanimes sur un point: Battista della Palla a « dépouillé Florence » d'une quantité d'œuvres d'art antiques ou « modernes » pour les envoyer à François Ier. Le témoignage de Vasari répète presque mot pour mot celui de l'historien contemporain, Benedetto Varchi. Mais en dehors de cela, les opinions variées, les indications contradictoires, les épisodes plus ou moins mystérieux laissent la place à des interprétations différentes du personnage et remettent en question finalement le rôle même de della Palla comme « pourvoyeur » du roi de France.

A-t-il été vraiment marchand de tableaux et « d'antiquailles »? Son activité connue dans ce domaine s'étend uniquement sur les trois années de la restauration républicaine qui prend fin avec l'entrée des Impériaux à Florence en 1530. D'après Vasari, il faisait des envois quotidiens au roi: or, si nous avons connaissance de trois ou quatre œuvres perdues, il reste aujourd'hui, en tout et pour tout au Louvre, une sculpture (voir page 23) dont on sache expressément qu'elle vient de lui. Et François Ier d'autre part semble bien avoir été son unique « client ».

Banni à la suite d'un complot en 1522, il est considéré comme un ennemi déclaré des Médicis: mais jusqu'à cette date, il est le protégé des deux fils de Laurent le Magnifique, Julien, duc de Nemours, et Jean élu pape en 1513 sous le nom de Léon X. Il fait partie de leurs familiers, espérant même obtenir d'eux... le chapeau de cardinal. Au moment du siège de Florence, il écrit à Michel-Ange en l'adjurant de venir partager le sort de ses concitoyens dont il vante « le noble mépris pour toutes leurs pertes et leurs richesses disparues », mais lui-même met à profit les désordres du moment pour essayer de récupérer des œuvres d'art à bon compte dans les maisons abandonnées. Et lorsque au retour des Médicis en

1530, il est enfermé dans la forteresse de Pise, où il meurt l'année suivante, on ne sait trop s'il paie ainsi des tentatives de pillage éhontées ou d'ardentes convictions républicaines...

C'est dans le milieu cultivé réuni par les Rucellai, puis dans l'entourage brillant de Julien de Médicis que Battista della Palla apparaît tout d'abord. Sur les pentes de Fiesole, parmi les arbres d'essences rares et les marbres antiques des « Orti Oricellari », Bernardo Rucellai et ses fils attirent les héritiers de l'Académie de Ficin, comme Francesco da Diacceto, les poètes comme Luigi Alamanni, les historiens comme Guichardin. Ensemble, ils évoquent le temps de Laurent le Magnifique qui leur apparaît comme un « Age d'Or » dont ils espèrent le retour (Cf. A. Chastel, Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1959). Plus tard, Machiavel se joindra au groupe. Il dédiera son « Discours sur la première Décade de Tite-Live » au petit-fils de son hôte, le poète Cosimo Rucellai et à Zanobi Buondelmonte, ami de della Palla, familier comme lui de ces assemblées. Peu à peu, son influence orientera vers la politique les préoccupations de ce petit cercle et c'est là que naîtra, en 1522, peut-être à son insu, le complot dirigé contre le cardinal de Médicis.

Mais l'heure n'est pas encore aux conjurations. Rentrés à Florence en 1512, Julien de Médicis, son frère Jean et leur neveu Laurent, futur duc d'Urbin, se sont empressés de restaurer la vie de cour, les fêtes, les spectacles, par lesquels ils s'assurent l'adhésion des patriciens et la reconnaissance du peuple. Il est bien des esprits chagrins, des « piagnone », anciens partisans de Savonarole pour blâmer ces plaisirs qui font oublier les dangers menaçant la patrie et la nécessité de faire pénitence. Mais les réjouissances se multiplient, car les occasions ne manquent pas: c'est d'abord l'élection de Léon X en 1513, sa venue à Florence en 1515 (pour laquelle Le Rosso, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli construisent des décors fort admirés) et, la même année, le mariage de Julien: il épouse la demi-sœur

5. *Israël Silvestre:* Vue du bâtiment de la cour des fontaines et du jardin de l'étang à Fontainebleau. *Paris, Bibliothèque Nationale. Au premier plan, de dos, la statue d'Hercule, de Michel-Ange, qui est aujourd'hui perdue.*

4. *Rubens:* Hercule. *Paris, Musée du Louvre. Charles de Tolnay a montré que ce dessin a été exécuté d'après la statue perdue de Michel-Ange.*

de Louise de Savoie, mère de François Ier. C'est probablement pour cela que della Palla, lorsqu'il partira pour la France quelques années plus tard, y sera spécialement bien accueilli par la reine-mère et sa fille Marguerite de Navarre. En attendant, il s'accommode fort bien de cette atmosphère joyeuse: il est riche et « vit en gentilhomme », entouré de pages et de nombreux serviteurs. Il s'exprime « en traînant les mots », mais il est beau parleur. Il offre de somptueux banquets à Julien de Médicis qui devient son ami.

Celui-ci a fondé, l'année même de son retour, une « compagnie » de gentilshommes, « le Diamant », qui organise pour le carnaval de 1513 un « Triomphe » à la romaine. Andrea del Sarto, Pontormo sont parmi les artistes chargés de construire et de peindre les trois chars évoquant l'Enfance, l'Age mûr et la Vieillesse. De son côté, Laurent, neveu de Julien, a groupé les jeunes gens de son âge dans la « Compagnia del Broncone » (c'est-à-dire la souche de laurier desséchée dont les rameaux reverdissent et qui symbolise la réincarnation du grand Laurent en la personne de son petit-fils). Pour ne pas être en reste, il fait faire six chars parmi lesquels apparaît celui de « l'Age d'Or » dont le mythe reste décidément toujours présent à l'esprit florentin. Pontormo est, là encore, le principal exécutant des décors peints, tandis que Bandinelli réalise les figures sculptées.

Outre ces compagnies « aristocratiques », il y a encore celles des artistes: le « Paiuolo » (le chaudron) et la « Cazzuola » (la Truelle). Leur activité essentielle est de se réunir pour des banquets auxquels tous doivent contribuer en apportant un mets aussi surprenant que possible. A côté de noms aujourd'hui oubliés, on y trouve Andrea del Sarto, Rusticci, Francesco del Pellegrino, Granacci: ce sont tous des artistes auxquels les Médicis font appel pour l'organisation de leurs fêtes. Julien est d'ailleurs membre d'honneur de la « Cazzuola » et si le nombre des inscrits est limité à douze, chacun peut amener quatre invités. Les festins s'accompagnent de « récitations ». On y donne, selon Vasari: la « Calandra » de Bibbiena, la « Mandragola » de Machiavel, la « Cassaria » de l'Arioste, dans des décors d'Aristotile da Sangallo. Celui-ci est l'ami intime de Buondelmonte et de Luigi Alamanni. Nul doute que della Palla ait participé lui aussi à ces agapes. Après la mort de Julien, de Médicis en 1516, Battista se transporte

4

à Rome pour faire sa cour au pape, puis il se lance dans la politique et doit partir pour la France; mais lorsqu'il reviendra en 1527 et qu'il se mettra en quête d'œuvres d'art pour François Ier, son protecteur désormais, les artistes auxquels il pensera d'abord seront précisément Pontormo, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli, Rusticci. (Lorsque celui-ci viendra en France, en 1528, il sera présenté au roi par della Palla.)

Pendant toute cette période, Battista noue d'utiles relations avec la cour de France, mais ne semble pas s'occuper encore d'enrichir les collections royales. François Ier pourtant est déjà à la recherche de tableaux, et de peintres italiens: Léonard de Vinci part pour la France en 1516, et Andrea del Sarto deux ans plus tard, en 1518. Cette année-là, Léon X commande à Raphaël la « Grande Sainte Famille » et « Saint Michel » que son neveu Laurent offre au roi. Le cardinal Bibbiena de son côté lui donne le portrait de Jeanne d'Aragon, et François Ier lui-même achète la « Belle Jardinière » au Siennois Filippo Sergardi. Enfin, c'est pour lui, selon Vasari, que Raphaël peint la « Sainte Marguerite » achevée par Jules Romain. Par contre, toujours selon Vasari, il ne possède aucune statue de marbre, ni antique ni moderne « bien qu'il les aime beaucoup ». Aussi le cardinal de Médicis, sur le conseil de Bibbiena, demande à Bandinelli de faire pour le roi de France une copie du « Laocoon » (découvert 15 ans plus tôt, en 1506). Celui-ci s'engage à faire une réplique plus belle que l'original. En fait, l'œuvre fut très discutée: Sebastiano del Piombo affirmait qu'après l'avoir vue, on ne pouvait plus avoir peur de rien! Mais le cardinal de Médicis ne partageait pas cette opinion puisqu'il décida finalement de garder la statue pour lui et d'envoyer autre chose au roi...

A cette époque, Battista della Palla, lui, a pour principal souci d'obtenir la pourpre. « S'il s'était contenté d'un évêché », dit l'historien Nardi, « il l'aurait obtenu sans doute, et ensuite, il serait arrivé tout naturellement à la haute dignité qu'il briguait ». Mais il vise plus haut et pour parvenir à ses fins, il s'empresse auprès du pape et lui fait des présents ruineux, notamment de précieuses zibelines, dit encore Nardi. Léon X se laisse toucher, et lui promet le premier poste de secrétaire qui viendrait à être vacant, mais il meurt, en 1521, avant de pouvoir tenir sa promesse. Les zibelines n'ont servi à rien... alors Battista obtient du Cardinal Soderini qu'elles lui soient rendues, malgré l'opposition des héritiers (les Médicis)! Du coup, della Palla se met à la dévotion de Soderini et se joint à lui dans l'opposition qu'il organise au conclave contre la candidature du Cardinal Jules de Médicis. (Celui-ci ne sera élu qu'en 1523, après le pontificat d'Adrien VI.) Il tient Buondelmonte et Alamanni au courant des péripéties du conclave et des nouvelles de Rome. Puis c'est le complot contre le cardinal. Celui-ci, après la mort de Laurent en 1519, était devenu le maître de Florence qu'il gouvernait au nom de ses petits-neveux, Hypolite et Alexandre, alors âgés de huit et neuf ans. Il avait d'abord parlé de réforme, tenant même des « consultations » où Buondelmonte et Alamanni étaient appelés à donner leur avis. Mais il s'agissait apparemment de manœuvres destinées à « endormir » les opposants. En 1522, ceux-ci décident de passer à l'action. L'affaire est découverte. Buondelmonte et Alamanni parviennent à s'enfuir, et della Palla est déjà loin. Ils sont déclarés « rebelles » et leur tête est mise à prix pour 500 ducats d'or. Deux autres conjurés sont décapités. Tous sont des familiers des Rucellai, et d'anciens protégés des Médicis. Della Palla fait venir ses amis en France. De Lyon où ils se rendent, ils lui écrivent fréquemment pour connaître les intentions du roi, pour demander à della Palla d'inciter celui-ci à intervenir en Italie et à délivrer Florence. Ils sont bientôt chargés d'une mission en Italie. Mais ils sont arrêtés en Suisse. Pour décider François Ier à agir en leur faveur, della Palla fait courir le bruit que le Cardinal de Médicis à offert aux Suisses 4000 ducats d'or en échange des prisonniers. Ceux-ci, finalement, sont libérés contre rançon. Della Palla cette fois les fait venir à la cour, il les présente au roi, à la reine-mère Louise de Savoie, à sa fille Marguerite de Navarre. Lorsque celle-ci, après le désastre de Pavie, ira voir son frère prisonnier à Madrid, Luigi Alamanni sera du voyage. Quant à della Palla, Benedetto Varchi nous apprend qu'il était « très bien vu » des deux reines, mais nous ne savons pas malheureusement si elles l'appréciaient seulement pour ses belles paroles ou s'il leur procurait des tableaux et des zibelines...

Il continue d'ailleurs à suivre de près les affaires d'Italie. A Florence, depuis que le Cardinal de Médicis est devenu pape, en 1523, le gouvernement de la ville est

5. *Andrea del Sarto:* Le sacrifice d'Isaac. *Musée de Dresde. Le tableau avait été commandé pour François Ier par della Palla. Mais celui-ci fut arrêté en 1530, avant d'avoir pu envoyer la peinture. A la mort d'Andrea, l'année suivante, elle fut vendue par sa femme à Filippo Strozzi.*

6. *Tribolo:* Cibèle. *Paris, Musée du Louvre. L'œuvre a été exécutée à la demande de della Palla afin d'accompagner un vase antique de granit dont il voulait faire une fontaine pour François Ier.*

7. *Savoldo:* Portrait de Gaston de Foix. *Paris, Musée du Louvre. Ce tableau, acquis par François Ier, était célèbre parce que Savoldo, disait-on, avait voulu y montrer que la peinture, mieux que la sculpture, pouvait représenter un même sujet sous différents angles.*

8. Diane à la biche. *Paris, Musée du Louvre. Ce marbre antique, longtemps conservé à Versailles, est entré dans les collections royales pendant le règne de François Ier. Peut-être est-ce l'une des « innombrables sculptures et antiquailles » que lui fit parvenir della Palla.*

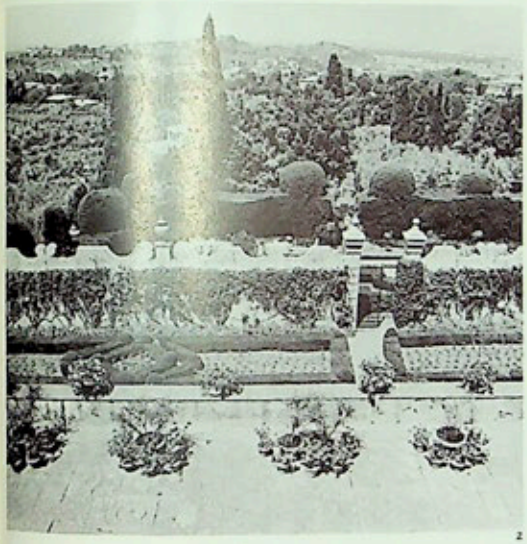
9. *Fra Bartolommeo:* L'Annonciation. *Paris, Musée du Louvre. Della Palla avait envoyé à François Ier un « Saint Sébastien » aujourd'hui perdu. Cette Annonciation, qui a fait partie des collections royales dès le XVIe siècle, peut avoir la même origine.*

assuré par une de ses créatures, le Cardinal Passerini, qui se maintient surtout grâce à la division du clan adverse. Il suffirait d'organiser l'opposition pour renverser à nouveau les Médicis. Della Palla et Buondelmonte le savent bien. Au début de 1527, ils écrivent aux Florentins de se soulever pour reconquérir « le salut, la liberté, l'abondance ». Puis, c'est le sac de Rome par les Impériaux, le 6 mai 1527. La défaite du pape entraîne la chute des Médicis. Dès le 20 mai, les anciens « rebelles » sont amnistiés et rentrent à Florence. Alors, tandis que Buondelmonte et Alamanni participent aux délibérations du nouveau gouvernement, incitant les Florentins à se rapprocher de l'empereur, et à ne compter sur aucun secours du roi de France, della Palla, lui, se met en quête de tableaux et de statues pour François Ier. Il fait faire « autant de sculptures et de peintures qu'il le peut », il achète « des œuvres anciennes de toutes sortes et des peintures de toutes espèces, pourvu qu'elles soient de bons maîtres »; il fait copier celles qu'il ne peut obtenir. C'est ce que raconte Vasari à propos d'une statue de la « Déesse Nature » commandée par della Palla à Tribolo: il voulait accompagner ainsi « un très beau vase antique de granit » et en faire une fontaine pour le roi. Tribolo s'exécuta, et François Ier, enchanté de l'envoi, lui donna une place d'honneur à Fontainebleau. (La statue de Cibèle est aujourd'hui au Louvre. Voir page 23.) Il apprécie beaucoup également un « Mercure » de marbre que della Palla achète pour lui à Bandinelli. Mais la plus importante des sculptures ainsi envoyées par della Palla fut certainement l'« Hercule» de Michel-Ange. C'était une grande statue de marbre exécutée par le sculpteur dans sa jeunesse, peu de temps après la mort de Laurent le Magnifique (1492). Elle avait été achetée alors par les Strozzi, puis vendue par eux, en 1529, à della Palla. Placée à Fontainebleau dans la cour de l'Etang, l'œuvre a disparu depuis longtemps, et seule une gravure d'Israël Silvestre permettait de l'imaginer jusqu'à ces derniers temps (voir page 20). Mais Ch. de Tolnay a récemment pu reconnaître dans un dessin de Rubens conservé au Louvre, une étude d'après cette statue (voir page 21). Il a, du même coup, identifié à la Galerie Buonarroti, la maquette de l'« Hercule », qui passait jusqu'ici pour le modèle d'un « David » (cf. Gazette des Beaux-Arts. Septembre 1964.)

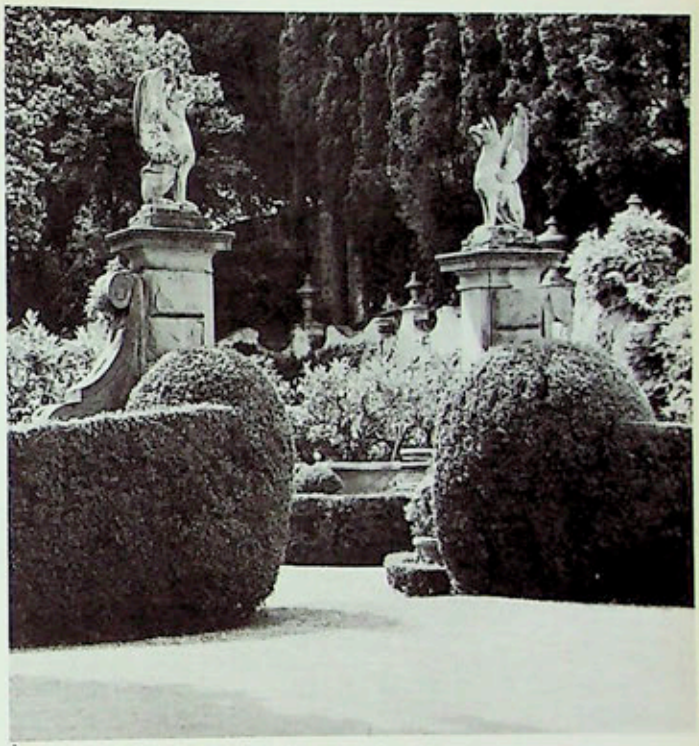
Vasari, notre source essentielle en ce qui concerne les activités « commerciales » de della Palla, ne mentionne pas d'autres achats de sculptures. Mais Varchi nous apprend qu'il essaya aussi d'enlever des statues chez les Rucellai, dans les « Orti Oricellari » qu'il avait fréquentés jadis en ami, et dont il avait pu à loisir admirer les antiques! Il est certain que les scrupules ne l'arrêtent guère. D'après Varchi, tous les moyens lui étaient bons. L'épisode le plus fameux de cette « chasse au trésor » qu'il poursuivait dans Florence assiégée est sa visite à la femme de Pier Francesco Borgherini que Vasari rapporte avec un plaisir évident: Battista della Palla désirait beaucoup envoyer au roi de France les boiseries et les peintures qui ornaient la chambre de Borgherini. Baccio d'Agnolo avait donné les plans de la maison, dessiné les portes, les cheminées, les coffres et les boiseries, notamment celles de la chambre à coucher, dont le décor était célèbre à Florence. Il comportait en effet une série de panneaux représentant « L'histoire de Joseph » qu'avaient peints Granacci, Le Bachaccia, Andrea del Sarto et Pontormo (voir pages 18 et 19). Au moment du siège de Florence, Borgherini s'était retiré à Lucques. Ce départ mécontenta sans doute les autorités de la ville: en septembre 1529, un certain nombre de citoyens, dont Michel-Ange furent mis hors la loi pour avoir quitté Florence. (C'est alors que della Palla écrivit à Michel-Ange la lettre citée plus haut, et le sculpteur rentra aussitôt.) Quoi qu'il en soit, Battista « sut tant faire et tant dire » que le gonfalonier l'autorisa à se faire remettre peintures et boiseries pour les envoyer à François Ier. Mais en s'en allant, Borgherini avait laissé sa maison sous bonne garde: sa femme accueillit della Palla par « la plus belle algarade qu'ait jamais entendue un homme: Tu es bien effronté, Giovan Battista, infâme trafiquant, boutiquier de quatre sous, de vouloir dépouiller les demeures des gentilshommes et arracher à cette ville ses biens les plus précieux, pour embellir le pays de nos ennemis. Je ne m'étonne pas de ton geste, pauvre gueux, traître à la patrie, mais de celui des magistrats de cette ville, qui supportent un scélérat comme toi. Ce lit que tu veux prendre par pure cupidité, c'est le lit de mes noces, et pour l'amour de mon mari, je le défendrai au prix de mon sang et de ma vie. Sors d'ici avec tes brigands, et va dire à ceux qui t'ont envoyé que je ne laisserai rien enlever de cette maison. S'ils veulent écouter un homme de rien, un

(Suite en page 34.)

1. La Villa Capponi doit son nom à la famille qui en était propriétaire à la fin du XVI^e siècle. C'était à l'époque une ferme fortifiée qui a été depuis lors plusieurs fois agrandie et modifiée. Ses possesseurs actuels l'ont acquise en 1928. Trois terrasses, chacune à un niveau différent, constituent le jardin. On est ici au niveau du jardin des citronniers; ceux-ci sont plantés dans des jarres placées au centre de parterres enclos de buis taillés. La vue s'étend sur les collines de la Toscane, les dômes et les campaniles de Florence.



2



3

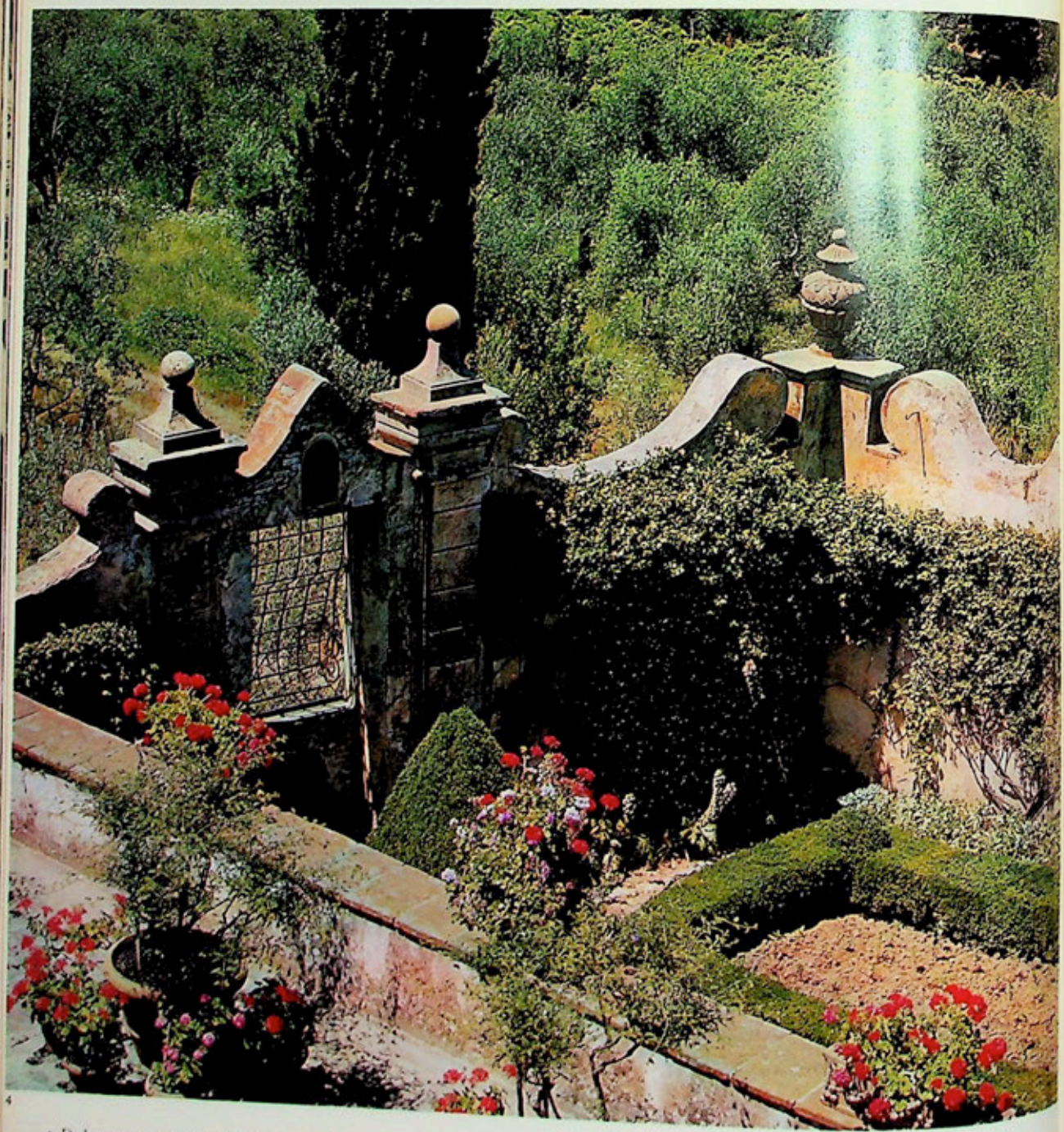
Les jardins de la villa Capponi

Photographies Marc Lavrillier

Les villas aux murs ocre bâties sur les collines plantées de cyprès qui dominent Florence sont l'un des plus grands charmes de la ville. Certaines, comme la villa Capponi, qui appartient à Mr et Mrs Henry Clifford de Philadelphie, ont conservé la belle architecture verte de leurs jardins Renaissance. Le nombre même de ces villas reflète la puissance et la richesse passée de la cité des Médicis. Le style de leurs jardins révèle l'état d'esprit et les aspirations des premiers propriétaires. Au contraire de l'« hortus conclusus » médiéval, refermé sur lui-même, les jardins de Toscane s'étendaient sur des pentes d'où la vue pouvait embrasser un vaste paysage. Revenant aux règles de l'Antiquité, l'architecte L. B. Alberti, à la fin du XV^e^ siècle, préconisait des principes empruntés à Pline le Jeune: perspectives ouvertes, promenades bordées d'arbres taillés, ordonnances équilibrées, proportions harmonieuses, jeux d'eau, vases décoratifs, contrastes de lumière et d'ombre. Epris de nature et de culture humaniste, les propriétaires de la villa Capponi — elle une spécialiste de l'histoire du Moyen Age, lui encore récemment Conservateur des Peintures au Musée de Philadelphie — ont préservé non seulement l'aspect extérieur du jardin Renaissance, mais aussi son charme et son esprit.

2. Des murs surmontés de volutes de brique baroques délimitent une succession de jardins en escalier. Les lignes courbes — inhabituelles dans un jardin Renaissance — de ces volutes recouvertes de stuc rose font écho aux masses des buis taillés et aux cyprès. Au-delà, en plans successifs, des oliviers, des cyprès et la ville.

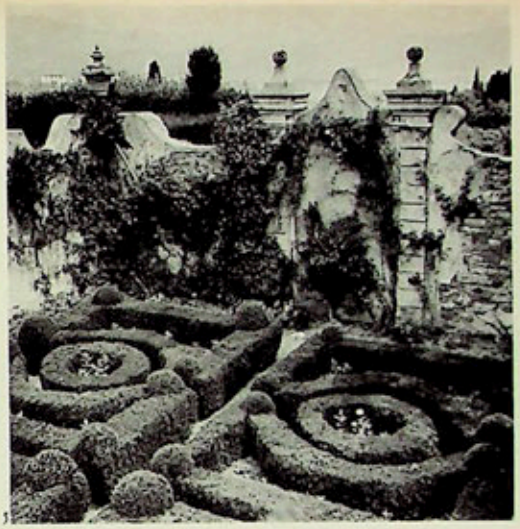
3. Deux griffons de terre cuite marquent l'entrée du jardin des citronniers que bordent d'épais buis taillés aussi solides que des murs de pierre. Le dessin du jardin n'a pas été modifié depuis la Renaissance.



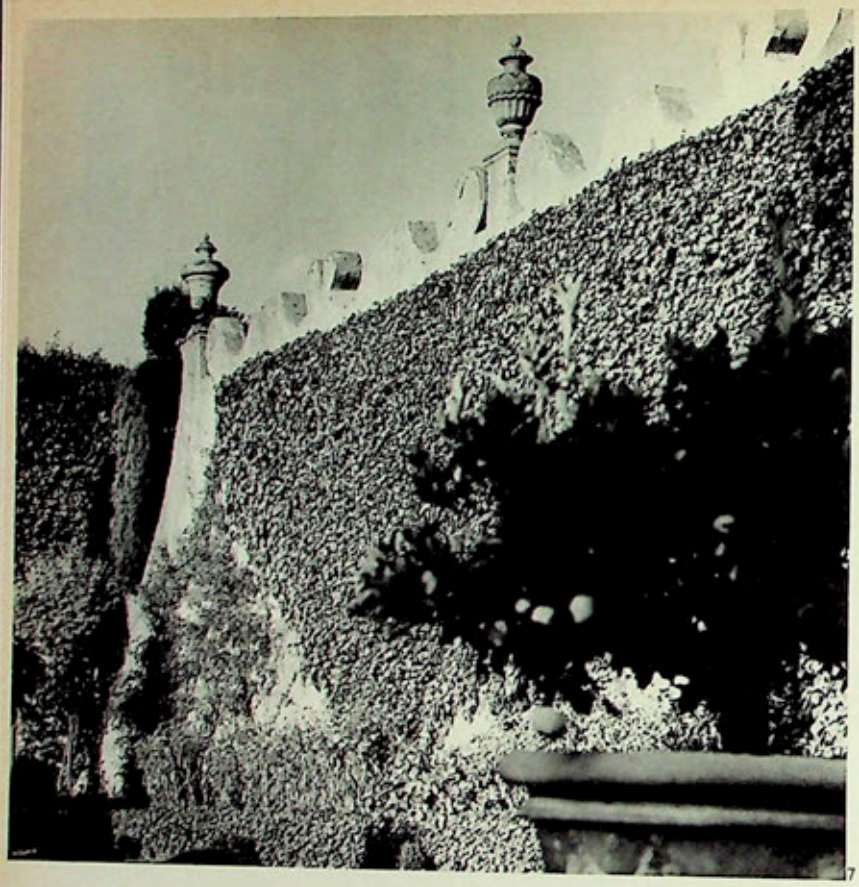
4

4. De la terrasse supérieure, on domine ce jardin enclos aux frondaisons méticuleusement taillées. Des parterres géométriques y sont disposés entre des murs garnis de plantes grimpantes et parfumées. De place en place, des urnes ponctuent les arabesques des murs. Au-delà, le vert pâle des oliviers contraste avec les sombres cyprès de la campagne toscane.

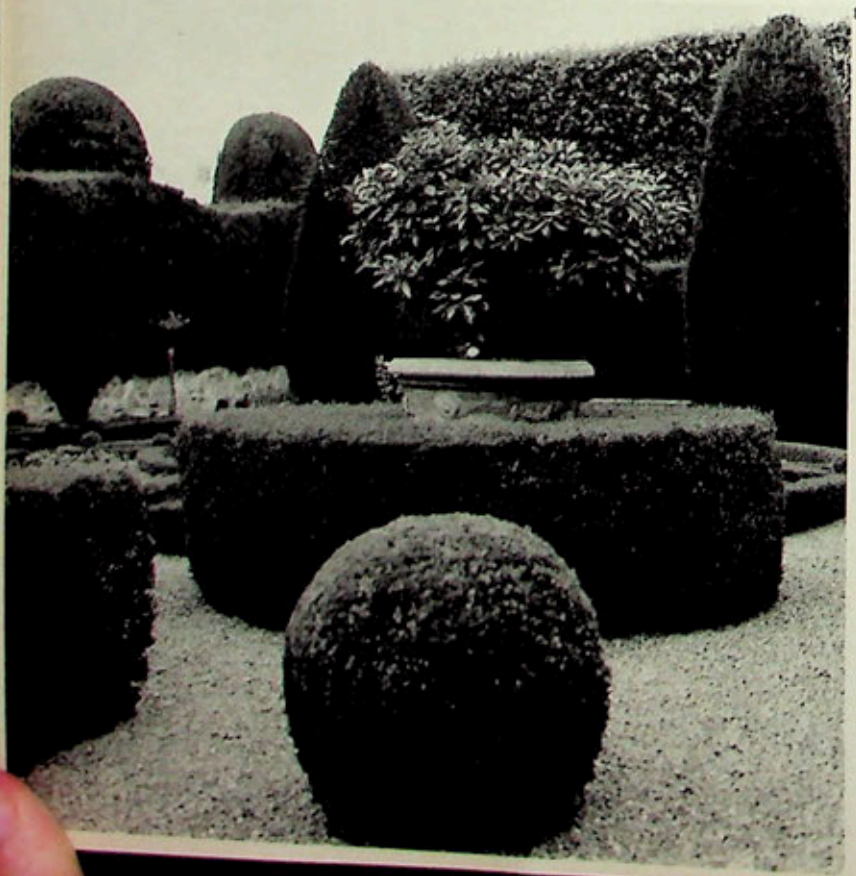
5-6. D'autres vues du jardin au second niveau. Traditionnellement les jardins florentins ne comportent presque pas de fleurs en raison des étés torrides. Ici pourtant des plantes annuelles ont été plantées dans des encadrements de buis taillés. Au Moyen-Âge, les jardins occupaient simplement les espaces laissés libres par la construction de la maison. A l'époque de la Renaissance ils firent partie avec la maison d'un ensemble architectonique. Les escaliers qu'on voit sur la photo et dessous conduisent à la terrasse supérieure.



6

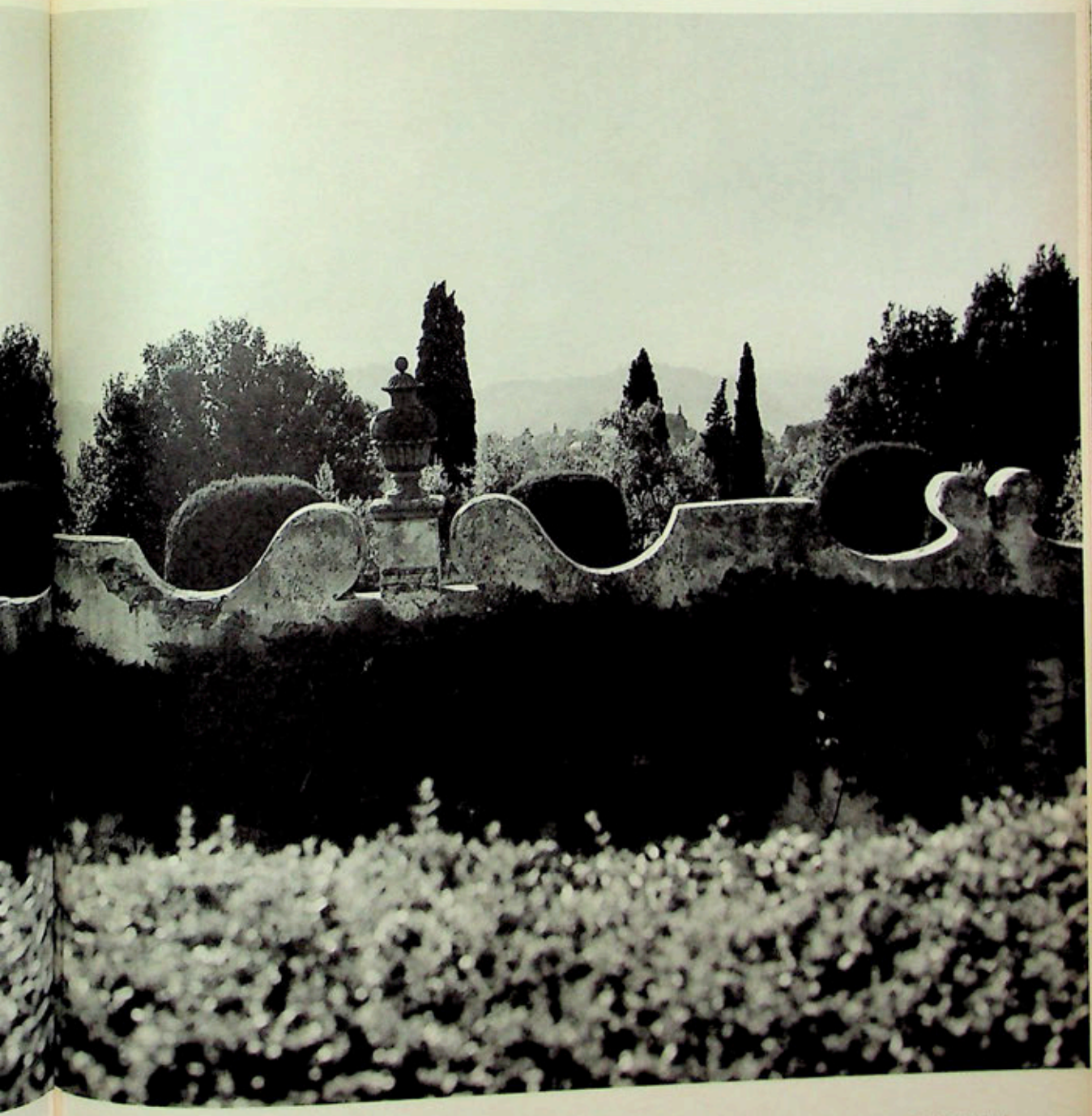


7

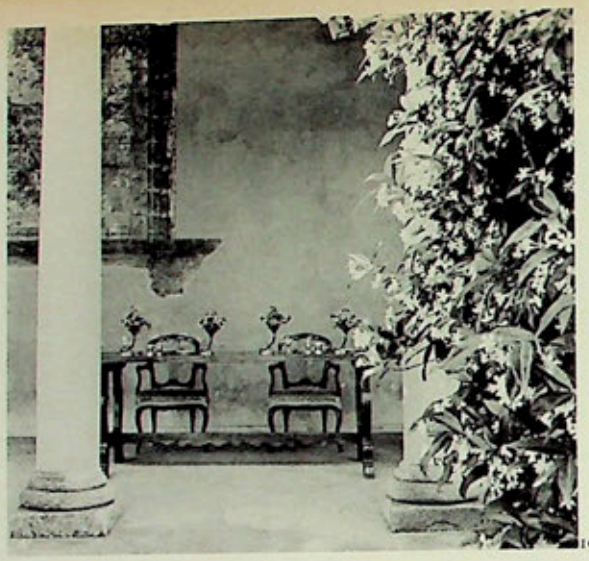


8

9

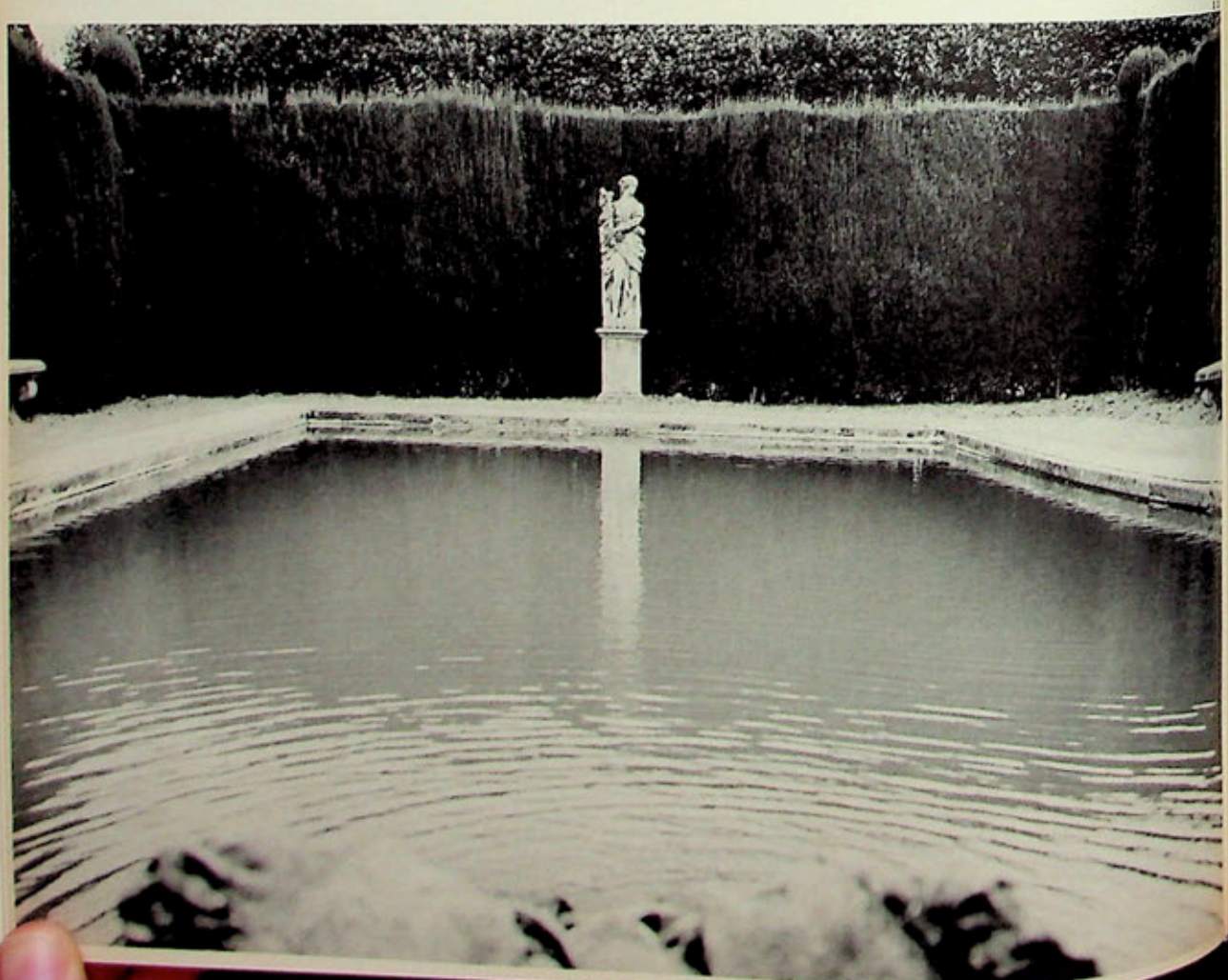


7-8-9. Le jardin des orangers est au troisième niveau. Les arbres plantés dans de grosses jarres en terre cuite ornent le centre de grands cercles de buis flanqués de conifères taillés en pyramides. Les formes circulaires sont souvent utilisées pour la taille. Ainsi la boule ronde sur le gravier à gauche et les festons des murs de cyprès ci-dessus. C'est pour économiser l'eau que le jardinage en pot fut très pratiqué en Italie. Au niveau de ce jardin, il y a un bassin garni de nénuphars, lui aussi encadré de buis taillés.



10. Cette table de déjeuner est dressée sous la loggia qui fait face à la vue du jardin montré page 27. C'est lady Scott, fille du duc de Portland et propriétaire de la villa à partir de 1882, qui ajouta cette loggia.

11. Un quatrième niveau a été créé par les propriétaires actuels. Il comporte une piscine complètement dissimulée par de grands murs de cyprès. Les margelles de pierre entourant le bassin à la place des habituels carreaux de céramique, les bancs et les statues ainsi que les arbres taillés font penser que ce niveau a toujours fait partie du jardin Renaissance.



12. Au-delà des trois jardins et de la piscine s'étend un espace où la géométrie ne règne pas. Les feuillages argentés des oliviers scintillent auprès des formes sombres des cyprès. Des sentiers sont bordés çà et là de touffes d'iris. L'huile d'olive faite à la ferme de la villa est réputée pour son goût délicat.

Musée d'Histoire de la Science

Suite de la page 8

Galilée, avec leurs étuis de cuir frappé d'or. Parmi ces exemplaires si importants dans l'histoire de l'optique, nous trouvons pourtant une curiosité, qui n'a que peu de liens avec la science. Il s'agit d'une paire de jumelles en ivoire, donnée à une grande duchesse de Médicis dont on ne devait guère estimer les curiosités scientifiques. Elle faisait partie, en réalité, d'un nécessaire d'ivoire dont les petites boîtes étaient destinées aux fards de la princesse (voir page 11).

J'ai dit l'inestimable valeur des instruments de mathématique, de physique et d'astronomie, tant pour l'art que pour la science. Beaucoup d'entre eux ont pris place dans la grande salle consacrée à la géographie et à la cosmographie où figure la sphère armillaire d'Antonio Santucci delle Pomarance (1559), le plus grand « monument » qui ait jamais été dédié au système de Ptomélée. La sphère est immense, mais elle est rendue plus grandiose et imposante encore par le plaquage d'or fin dont elle est entièrement recouverte (voir pages 6 et 7).

Cette grande mécanique du monde, dont la terre est le centre et qui se mouvait parmi les astres fut ainsi pour un temps l'expression animée d'un système que Copernic devait abolir peu après.

A ces différentes collections, il faut ajouter la section technologique, installée dans le sous-sol actuellement en cours d'aménagements. Parmi tous ces trésors, les plus remarquables au point de vue scientifique sont les instruments de Galilée, ainsi que la collection des verreries artistiques et scientifiques de l'Accademia del Cimento. Celle-ci a été fondée en 1657, 15 ans après la mort de Galilée, par le Grand Duc Ferdinand II de Médicis et son frère Léopold. Elle compta parmi ses membres les plus grands esprits du temps. En 1667, le très beau volume des « Saggi di Naturali Esperienze » fit connaître ses travaux qui prolongent le système de recherche de Galilée basé sur l'étude de la nature.

Ces superbes verreries étaient exécutées dans un petit four que Cosme II avait fait construire dès 1618 dans les jardins Boboli (voir page 4). Elles étaient l'œuvre d'artisans venus de Murano à Florence pour révéler leurs secrets et qui faisaient « de leurs joues de véritables soufflets afin de transmettre l'air dans un tube de cristal soumis à la flamme d'une lampe à huile », créant ainsi « des œuvres de cristal d'une délicatesse merveilleuse ».

Battista della Palla

Suite de la page 24

lâche comme toi et envoyer quelque chose au roi de France, qu'ils vident d'abord leurs propres maisons et leurs chambres à eux... » Ce discours virulent sauva le précieux décor qui resta longtemps intact.

Della Palla dut renoncer aux panneaux de « L'histoire de Joseph ». Pourtant « le nom de Pontormo était plus célèbre de jour en jour » et le roi désirait beaucoup posséder une œuvre de sa main. Battista, non sans mal, obtint du peintre une « Résurrection de Lazare » (dont on a perdu la trace) « qui fut l'une de ses meilleures peintures et l'une des plus belles parmi les innombrables œuvres que della Palla envoya au roi de France ».

Quant à Andrea del Sarto, qui avait participé, lui aussi, au décor de la chambre Borgherini, le roi le connaissait bien: il avait acheté, dès 1515, deux tableaux de lui, « Le Christ soutenu par les anges » et une « Madone » (peut-être la « Sainte Famille » du Louvre) que des marchands, dont on ignore le nom, lui vendirent quatre fois le prix payé par eux au peintre. François Ier, ensuite, avait fait venir Andrea en France, où il avait peint notamment la « Charité » du Louvre et un « Saint Jérôme » (perdu). Et puis, saisi un jour par le mal du pays, le peintre était reparti pour Florence, nanti d'une forte somme qui devait lui permettre de rapporter des tableaux au roi. Il avait dépensé l'argent et n'était jamais revenu. Le roi lui en voulait beaucoup, mais les amis du peintre s'efforcèrent à plusieurs reprises de le faire rentrer en grâce, et pour cela, della Palla lui commanda deux tableaux qu'il destinait au roi: Une « Charité » (perdue) et « Le Sacrifice d'Isaac », (voir page 22), dont Vasari fait une description enthousiaste: « On voit Isaac trembler de peur... Son cou est brûlé par le soleil après son voyage de trois jours, tandis que le reste de son corps est blanc... Ses vêtements semblent réels... » Mais au retour des Médicis, en 1530, della Palla est arrêté. Andrea del Sarto meurt l'année suivante: François Ier ne reçut jamais les tableaux.

Malgré les envois quotidiens de della Palla, malgré son acharnement à récupérer des œuvres « par tous les moyens » dit Benedetto Varchi, il nous reste un seul tableau à citer pour clore la liste fort courte des acquisitions de della Palla mentionnées précisément par Vasari: un « Saint Sébastien » que Fra Bartolommeo avait peint en 1512 pour l'église de Saint-Marc.

Mais les pères s'étaient aperçu, en confessant leurs pénitentes, que la beauté de ce corps nu troublait leurs méditations: le tableau fut donc enlevé de l'église et placé dans la salle du chapitre, jusqu'à ce que della Palla l'achète pour le roi. Le tableau semble être resté dans les collections royales jusqu'à la Révolution. Il a été identifié avec un « Saint Sébastien », acheté précisément au moment de la Révolution et conservé à la fin du siècle dernier, dans une collection particulière du Sud-Ouest de la France.

On comprend fort bien que les Florentins, et Vasari, aient déploré amèrement les pillages de Battista della Palla. Mais il est permis de regretter aussi que sur tant de merveilles, il nous en reste si peu! Peut-être y a-t-il au Louvre, parmi les œuvres entrées dans les collections royales sous François Ier — sculptures, tableaux ou marbres antiques — certaines acquisitions faites par l'intermédiaire de della Palla sans qu'on en ait gardé la preuve. On peut le supposer dans le cas de peintures dues à des artistes avec lesquels il a été en relation, « L'Annonciation » de Fra Bartolommeo par exemple (voir page 25). De toutes façons, leur nombre ne peut pas être très élevé, et on est obligé de se demander si le chauvinisme florentin des auteurs qui nous renseignent sur les agissements de della Palla ne les a pas poussés à exagérer ses « exploits ».

Pour della Palla en effet, l'achat d'œuvres d'art semble bien avoir été surtout un moyen, qu'il a choisi en profitant des circonstances, pour s'attirer les bonnes grâces du roi, par ambition personnelle ou par calcul politique. Quoi qu'il en soit, il peut avoir joué son rôle dans les relations qui s'établissent entre les artistes florentins et la cour de François Ier un peu avant 1530, c'est-à-dire au moment où le roi va commencer les grandes transformations de Fontainebleau, en faisant appel tout d'abord à un Florentin, le Rosso.

L'ŒIL du décorateur

37

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

1. La tour est la partie la plus ancienne de la villa. On en voit ici l'arrière qui domine la piscine nouvellement créée. Sous le baldaquin de toile, un grand miroir serti dans le mur prolonge le jardin. La piscine est encadrée par un mur de buis taillé. Des chênes, des cyprès et d'autres essences forment un écran autour de la pelouse.

Photographies Marc Lavrillier

Villa Antinori delle Rose

Lorsque le 26 mai 1487, Niccoló degli Antinori acheta une ferme fortifiée sur les collines dominant Florence, il expliqua ainsi à son architecte les aménagements qu'il voulait y apporter: « Qu'elle soit juste assez grande pour moi, ma famille et quelques amis. Prévoyez un jardin et un peu de terre à cultiver ». Quand M. et Mme Ernest Boissevain achetèrent la Villa Antinori delle Rose en 1958, ils eurent à résoudre des problèmes beaucoup plus considérables. La villa était restée la propriété des Antinori jusqu'en 1937. Elle avait été transformée au cours des années en une charmante maison, avec une loggia à arcades. On avait aussi ajouté, au-dessus de chaque chambre à coucher une pièce pour les domestiques. La famille avait eu un penchant marqué pour les décors à fresque et depuis le XVIIe siècle, les générations successives avaient peu à peu fait couvrir les murs, les plafonds voutés et les portes, de scènes allégoriques, de compositions architecturales, de grotesques et de trompe-l'œil. Vint la deuxième guerre mondiale: la jolie villa au lumineux décor fut occupée d'abord par les Allemands, puis par les troupes américaines et indiennes.

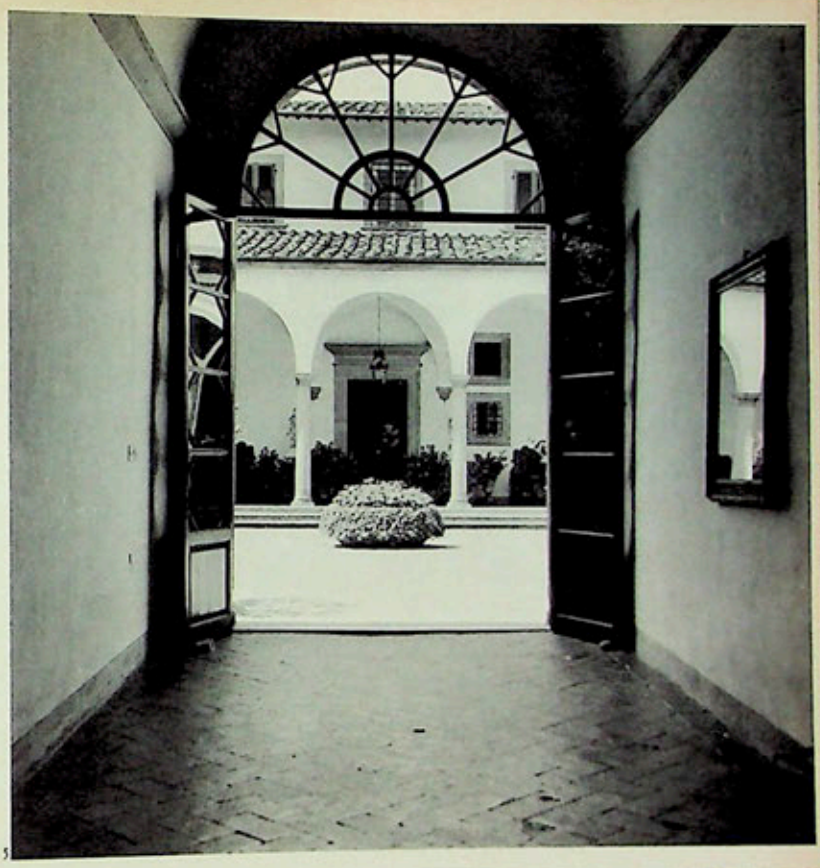
A cette époque, M. et Mme Boissevain, qui sont Américains, avaient appris que la villa était à vendre. Elle était à peu près abandonnée, les cours et les jardins étaient boulversés, le toit laissait passer l'eau, les colonnes croulaient. Mais les propriétaires actuels avaient été conquis par le charme de la maison, sa situation magnifique et son décor peint qui avait subsisté en dépit de tout. Aussi décidèrent-ils de l'acheter malgré son état lamentable. La villa Antinori trouvait ainsi des hôtes dévoués et attentifs. Travaillant en collaboration étroite avec l'architecte florentin Niccoló Ruccellai et les Beaux-Arts, (la villa est Monument national), les Boissevain ont fait entièrement restaurer le bâtiment et les fresques, la cour a été pavée et certains éléments qui avaient été altérés au XIXe siècle, par exemple les fenêtres, dont on avait agrandi les propor-

2. La façade de l'aile la plus ancienne de la villa vue depuis la belle cour dallée. Le portail d'entrée est à gauche, un chemin privé long d'un kilomètre et bordé de cyprès y conduit.

3. De l'autre côté de la cour, la maison principale comporte une loggia à colonnes pourvue d'un curieux plafond voûté. Des citronniers, des lauriers-roses et des gardénias sont plantés en masse dans des jarres de terre cuite.

4

tions, ont été rétablies dans leur état primitif. Les propriétaires ont dessiné les pelouses, les grands parterres de fleurs et le terrain de « boccie », (version italienne du jeu de boule), cependant que M. Marshall Williams — un ami américain — a conçu la piscine. Ils ont acheté les meubles un peu partout en Europe et aux Etats-Unis. Au rez-de-chaussée, ils ont très justement laissé aux fresques le rôle principal dans la décoration. En haut, M. et Mme Boissevain ont installé pour eux et leurs amis des chambres plus intimes, jouissant toutes d'une vue merveilleuse sur le paysage toscan.



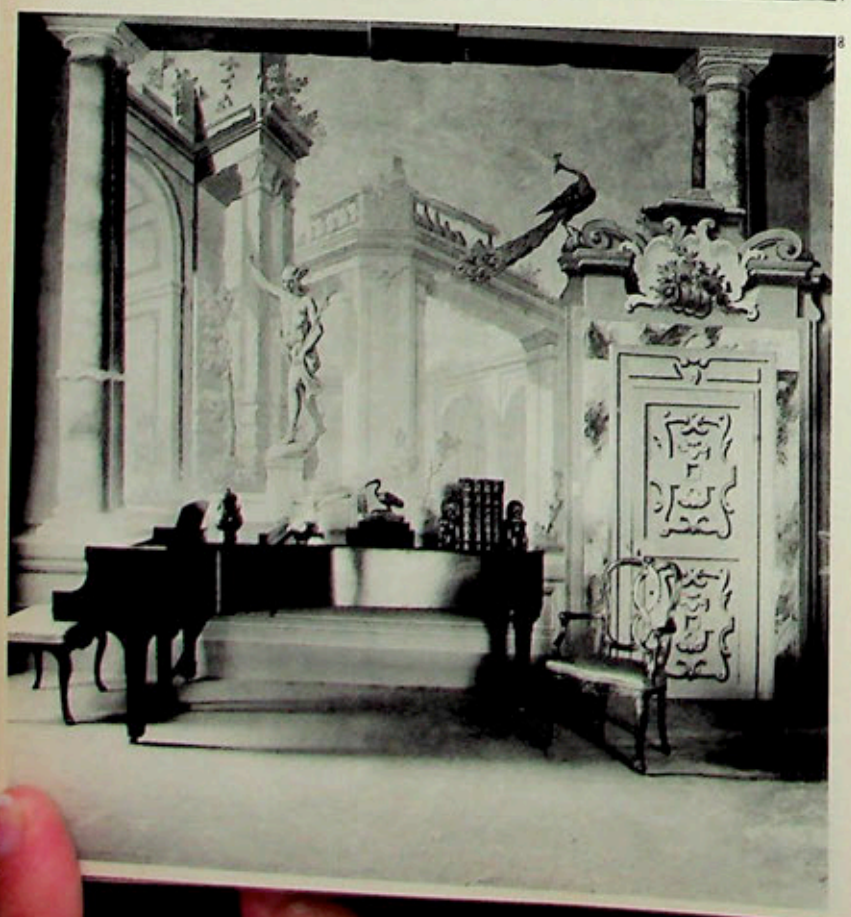
4. La salle de bal conserve son décor qui date de 1629. Il comporte des portes vitrées en trompe-l'œil ouvrant sur de fausses vues de jardins, de véritables portes elles-mêmes encadrées de trompe-l'œil et des sculptures.
Les lustres et les appliques sont restés en place depuis le 17e siècle. Grand tapis d'Ispahan acheté par les propriétaires actuels.

5. Le corps de bâtiment principal vu de l'aile gauche à travers la cour. Cette partie de la maison abrite l'ancienne chapelle, une bibliothèque et et des ateliers pour M. et Mme Boissevain, qui font l'un et l'autre de la peinture.

6. La porte d'entrée de la maison principale avec sa voûte vitrée est répétée en trompe-l'œil dans la salle de bal. Les statues de nègres vénitiens qu'on voit ici flanquent en trompe l'œil la porte de cette pièce.

7

7. La salle de bal et son plafond voûté sont peints en blanc, vert très pâle et beige. Au fond, une loggia destinée aux musiciens est employée à nouveau depuis que la villa a repris vie.

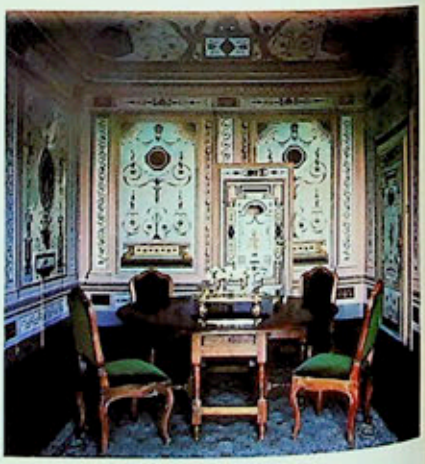


8

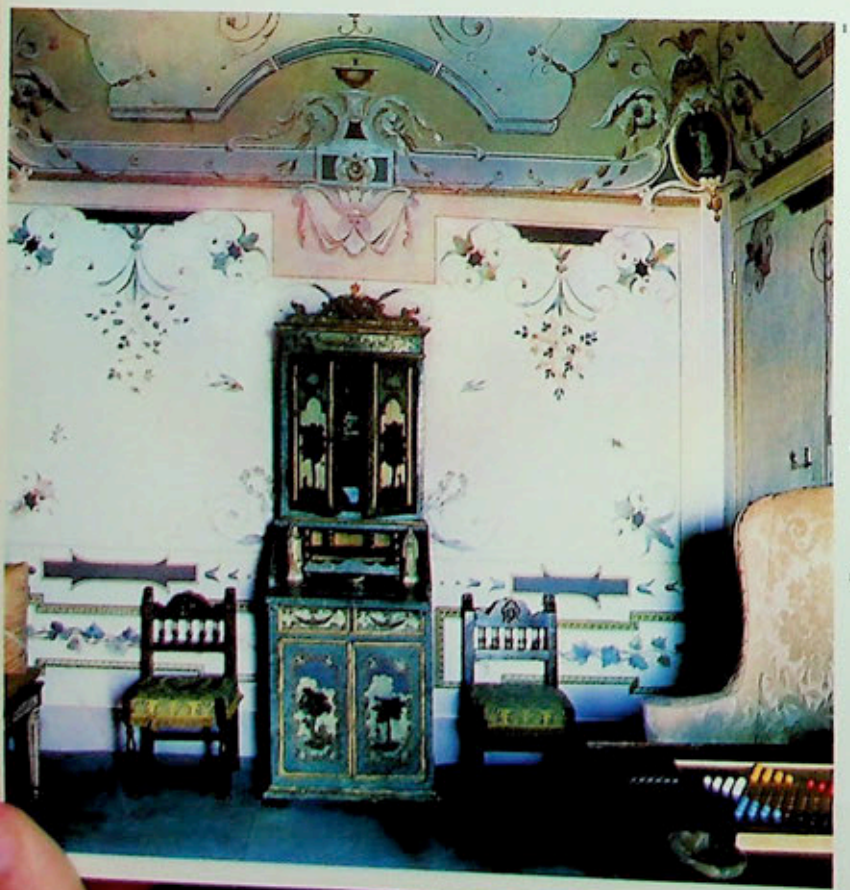
8. Le salon de musique est décoré de fresques très claires représentant des paysages et des architectures imaginaires, peintes en 1780. Comme dans toutes les autres pièces de la villa Antinori, les plafonds et les portes jouent leur rôle dans la décoration peinte. Sur le grand piano une sculpture égyptienne et une « céramique chinoise » faite par Mme Boissevain. Les meubles sont recouverts de damas crème et vert d'eau. Moquette beige.
Mme Boissevain et son mari ont beaucoup d'amis musiciens, car sous le nom de Jean Tennyson, elle a été une chanteuse d'opérette et d'opéra bien connue. Arthur Rubinstein est venu jouer pour célébrer la fin des travaux de restauration.

9. Dans la grande salle à manger, Apollon traverse le plafond sur son char tandis que Vénus, Diane, Cupidon et leur suite participent à une chasse. Au-dessus de la table, un lustre en verre de Venise. La pièce au plafond à voûtes accusées est d'une dimension peu commune.
La table est dressée avec des couverts français en vermeil et de la porcelaine de Nymphenburg. Sur les dessertes, des assiettes de la Compagnie des Indes.

10. Plusieurs pièces de la villa sont décorées de grotesques. Les murs, le plafond, les portes, et les volets de la petite salle de bains sont peints d'arabesques légères et de médaillons sur fond blanc. La pièce est traitée comme un petit salon avec un lustre de cristal et une cheminée. Les instruments sanitaires sont en marbre noir chiné avec robinets et accessoires dorés.



11



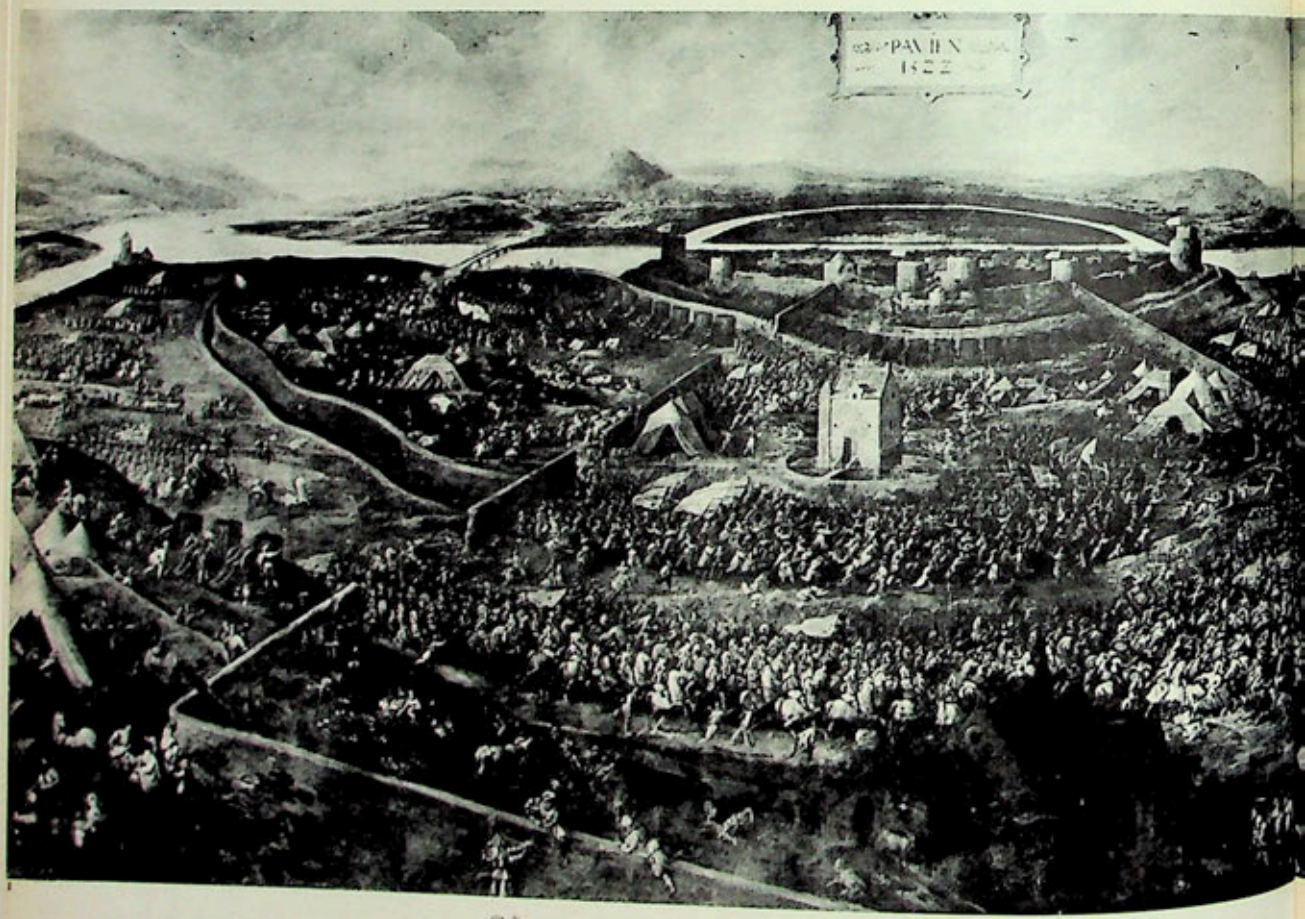
12

11. La petite salle de jeu est à décor pompéien. De charmants détails d'oiseaux, d'insectes et de papillons animent les fresques crème et ocre rehaussées de vert et de bleu pâle. Au fond, un cabinet italien peint renferme des objets chinois; de part et d'autre des petites chaises italiennes renaissantes.

12. La petite salle à manger est, elle aussi, décorée à la grotesque; elle fourmille d'animaux ailés, de griffons et de médaillons. Sol en briques vernissées. Sur la table de chêne Louis XV, un surtout en vermeil.

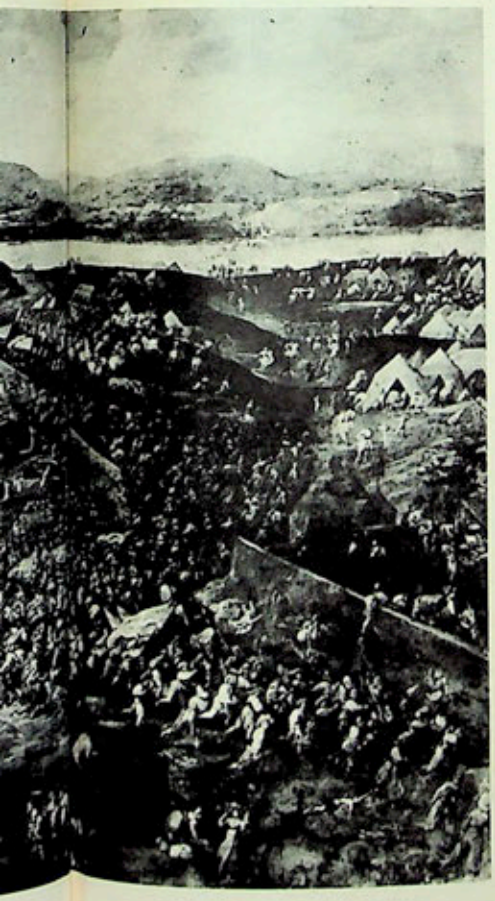
13. Un détail de la petite salle à manger montrant comment les grotesques peintes sur chaque face des portes correspondent au décor des pièces sur lesquelles elles ouvrent.

Beaux objets sur le marché



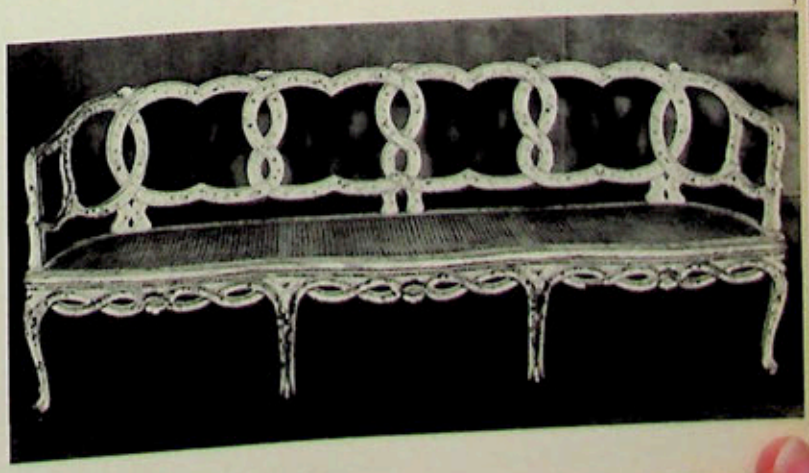
1. Michel Coxie (1499-1592): La Bataille de Pavie. Toile, 450 × 225 cm. Michel Coxie a représenté fidèlement la topographie du champ de bataille, le corps à corps des différentes armées et leurs étendards. Ce grand tableau a probablement été peint pour Philippe II, dont Coxie fut le peintre officiel après avoir été celui de Charles Quint.
Margus, Via Magliabechi 1, *Florence*.

2. Cette rare cafetière en argent à décor rocaille porte les initiales de l'orfèvre P.C. et le poinçon à l'aigle (Turin 1720-1730).
G.F. Mazzoleni, 22 via Montenapoleone, *Milan*.



3

4



5

3. Ecole française, XVI^e siècle: Portrait d'une dame avec son petit chien.
Frassione, Corso Italia 26, *Florence*.

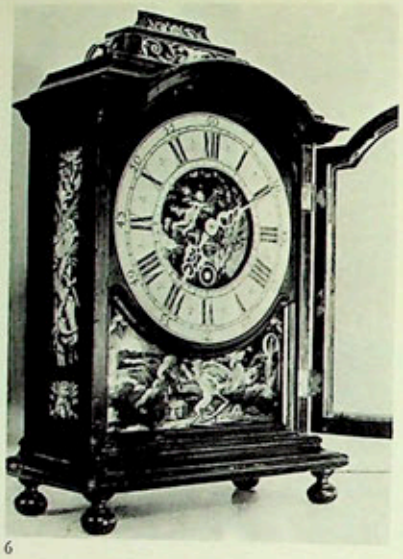
4. Ecuelle à oreilles en argent, exécutée par Gérard Pellat, dit Maurice, orfèvre bordelais actif entre 1730 et 1740.
Zoccai, Corso Imperatrice 12, *San Remo*.

5. Ce canapé vénitien au dossier curieusement découpé fait partie d'un mobilier qui comporte huit chaises également en bois laqué jaune paille à décor de fleurs polychromes.
Tullio Silva, Via S. Andrea 10, *Milan*.

6. Pendule ornée de plaques d'émail champlevé en camaïeu. Début du XVIII[e] siècle.
Le mouvement est signé « Josué Robert, horloger du roi de Prusse, à La Chaux-de-Fonds.
Diette, 4 avenue Matignon, *Paris*.

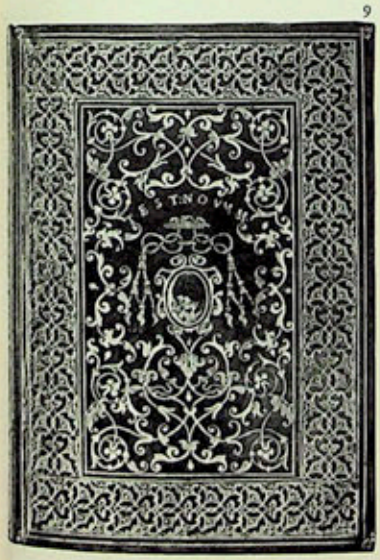
7. Ce très beau bronze, représentant le dieu de la tempête, est un rare exemple de l'art des Hurriens, qui s'établirent avant les Hittites au nord de la Mésopotamie et de la Syrie.
XVIII[e]-XVII[e] siècles avant J.-C. *Elie Borowski*, Angensteinestrasse 7, *Bâle*; 40 rue du Bac, *Paris*.

8. J. B. Pater (1695-1736).: Concert champêtre.
Toile, 65 × 80 cm. *Galerie Heim*,
109 rue du Faubourg St-Honoré, *Paris*.



6

7

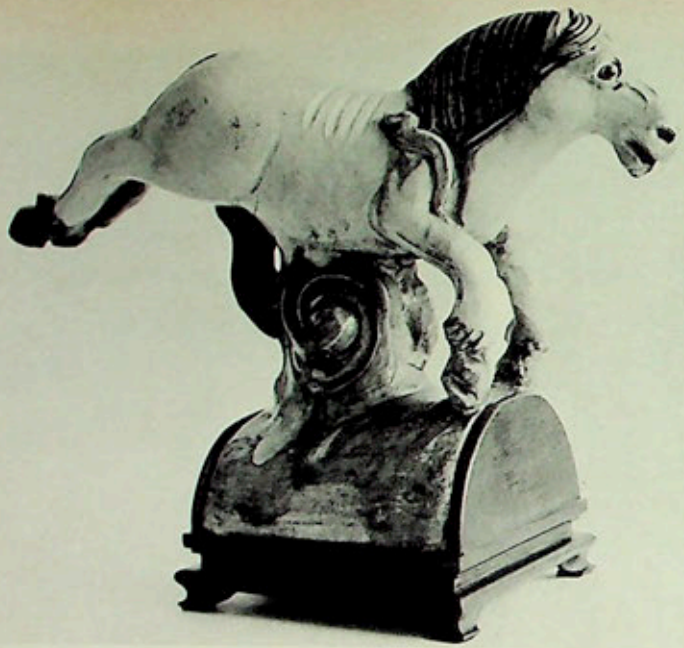


9

9. Bible en trois volumes, illustrée de nombreuses figures dessinées par Holbein et gravées sur bois. Paris, Ch. Guillard et Desboy, 1552. La très belle reliure italienne de la Renaissance porte les armes du cardinal Samviati, pour lequel elle a été exécutée. Les dos et les plats, en maroquin rouge, sont entièrement couverts d'un décor d'arabesques et fers azurés, encadrés d'une large dentelle romaine. Les tranches sont ciselées et peintes. *Lardanchet*, 100 rue du Fg St-Honoré, *Paris*.

10. Cette superbe porte en bois sculpté et doré fait partie d'un ensemble qui en comporte huit et dont les panneaux ont été peints par Fragonard. *Jansen*, 9 rue Royale, *Paris*.

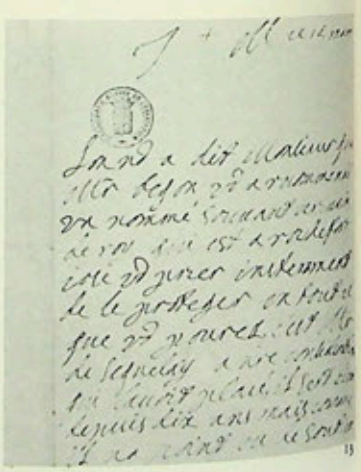
10

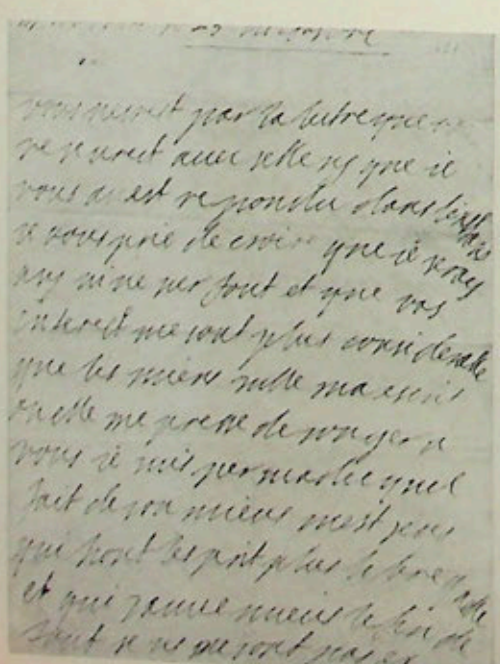


11. Tuile faîtière chinoise polychrome figurant un cheval au galop. Epoque Ming (XVI-XVII^e s.). *Christy*, 245 rue St-Honoré, *Paris*.

12. Lettre de la marquise de Montespan au duc de Lauzun, alors en exil — 23 octobre 1681. Madame de Montespan lui écrit: « Je vous prie de croire que vos intérêts me sont aussi considérables que les miens. Mademoiselle (La Grande Mademoiselle, qui a épousé Lauzun) m'a écrit quel (sic) me presse de songer à vous. » Cette lettre est datée de Strasbourg, le jour même où le roi, qui vient d'annexer la ville, y fait son entrée. Madame de Montespan ajoute: « Nous allons de victoire en victoire. Rien n'approche à la grandeur du roi. ». *Lambert*, 27 rue Bonaparte, *Paris*.

13. Lettre de recommandation adressée par par Louise de Lavallière, alors carmélite, sous le nom de sœur Louise de la Miséricorde, à M. de Verneuil, commissaire général de la marine à Rochefort. *Lambert*, 27 rue Bonaparte, *Paris*.





14. Giovan Battista Pittoni (1687-1767): Scène antique. *Galerie Pardo*, 160 boulevard Haussmann, *Paris*.

15. Segna di Bonaventura: Vierge à l'Enfant. 34 × 24 cm. Ce précieux petit tableau sur fond or, dans un remarquable état de conservation, a été attribué autrefois à Duccio. Il est considéré aujourd'hui comme une œuvre de Segna di Bonaventura, qui travailla à Sienne de 1298 à 1326. *Bellini*, 5 Lungarno Soderini, *Florence*.

14

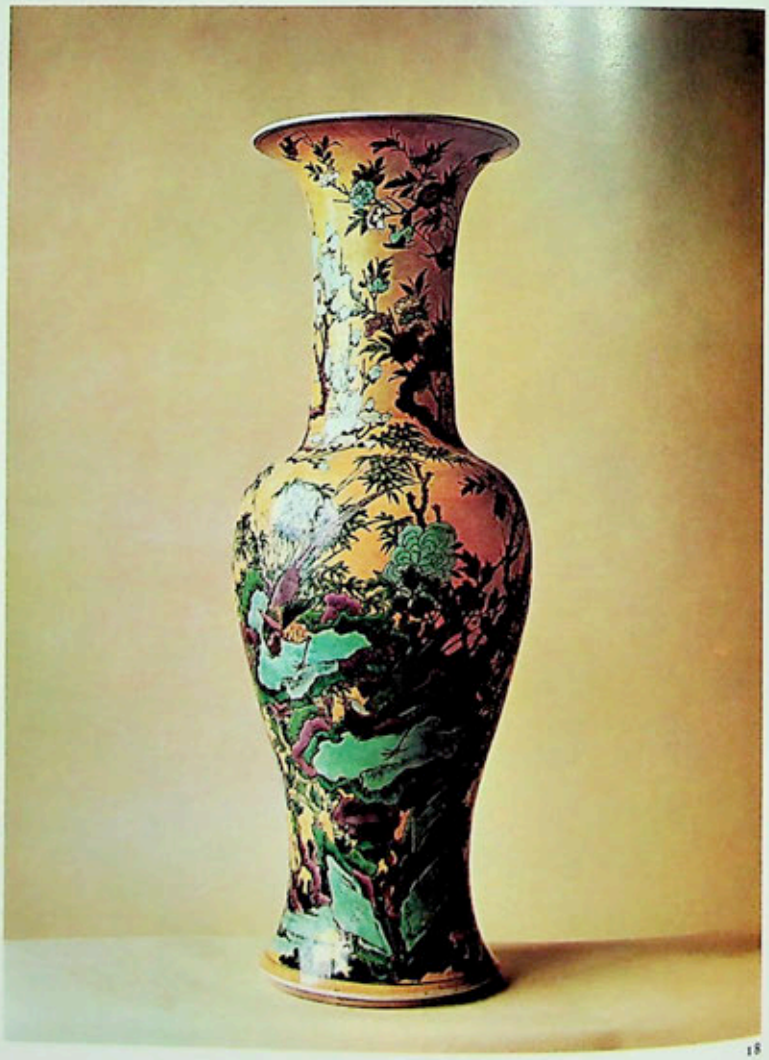
15

16

16. Girolamo di Benvenuto: Cléopâtre. Cette peinture fait partie d'une série représentant des héros de l'antiquité, exécutée par différents artistes siennois vers la fin du XV^e siècle, pour la famille Piccolomini dont l'écusson apparaît sur l'un des tableaux de ce très intéressant ensemble.
Luigi Grassi, [illegible] Spirito, *Florence*.

17. Candélabre [illegible] lapis-lazzuli et bronze doré. Fin de l'époque [illegible] XVI. Haut. 102 cm.
Kugel, 7 rue de [illegible], *Paris*.

17



18

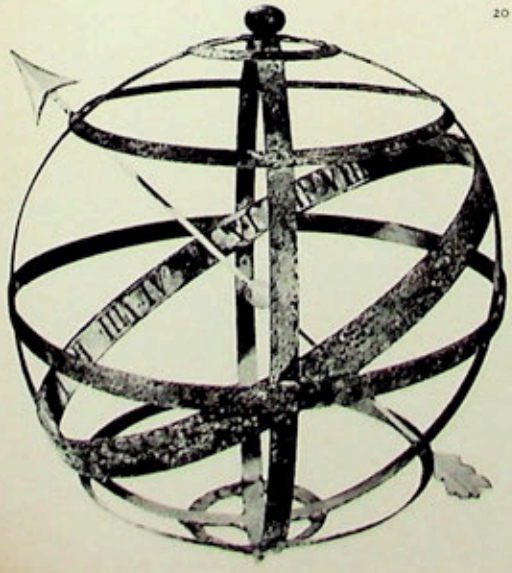
18. Vase en biscuit orné d'émaux, vert et manganèse sur fond jaune, représentant des phénix sur des rochers, parmi des magnolias, des pivoines et des bambous. Époque Kang-hi (XVII^e siècle). H. 77 cm. *C.T.Loo*, 48 rue de Courcelles, *Paris*.

19. Pierre Breughel le jeune: Le Printemps. Bois, 43 × 58 cm. Signé à droite. C'est l'une des versions d'un sujet que le peintre a traité à plusieurs reprises en s'inspirant d'une composition de son père, connue par un dessin conservé à l'Albertina et daté de 1565.
Robert Finck, 62 Boul. de Waterloo, *Bruxelles*.

20. Cadran solaire de jardin en fer forgé (XVIII^e siècle). *Le Cabinet de Curiosité*, 23 rue de Beaune, *Paris*.

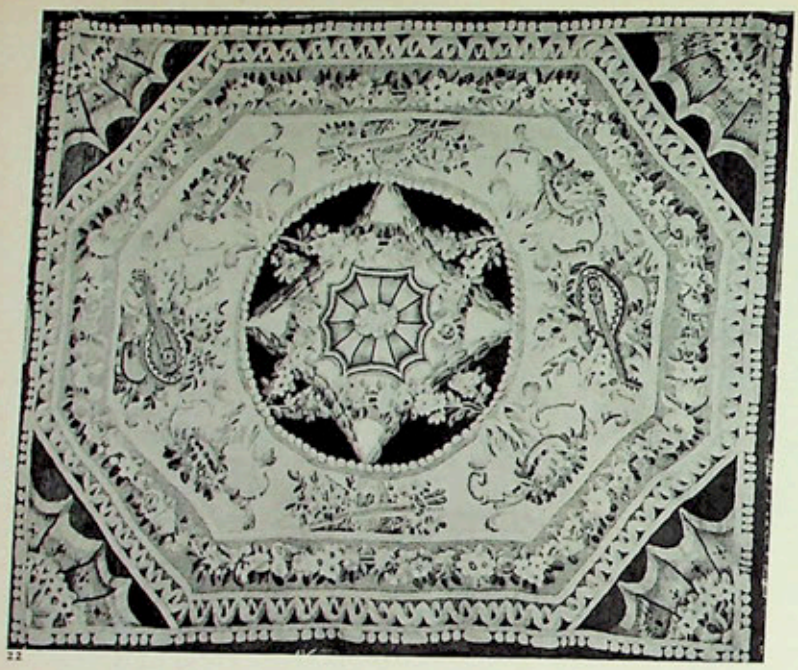
21. Commode demi-lune piémontaise d'époque Louis XVI, en bois sculpté et peint de tons porphyre et brun. Atelier de Bonzanigo. H. 96,6 cm. *Gilberto Zabert*, 21 via della Rocca, *Turin*.

19



20

21



22

22. Tapis d'Aubusson d'époque Louis XVI. Sur fond crème, un décor d'attributs de musique en camaïeu bleu encadré d'une frise aux tons or. *Catan*, 129 Champs-Elysées, *Paris*.

23. Tapisserie de Flandres sur fond de soie, d'après un carton de David Téniers III: « Les joueurs de boule ». XVII^e s. 300 × 500 cm. *Collection Dario Boccara*, 184 Fg St-Honoré, *Paris*.

24. Masque de danse en bois sculpté à coloration de terres de couleur. Côte d'Ivoire, Guéré Wobé. *Le Coeur et Roudillon*, 206 boulevard Saint-Germain, *Paris*.

25. Boîte ovale en or d'époque Louis XV, à décor d'émaux bleu et grisaille, œuvre de François Nicolas Génard. Paris 1763. *A la Vieille Cité*, 350 rue Saint- Honoré, *Paris*.

26. Le Couronnement de la Vierge. Albâtre de Nottingham. XV^e siècle. 39 × 29 cm. *P. Bresset*, 5 quai Voltaire, *Paris*.

27. Saint Jean et la Vierge. Bois sculpté polychrome. Florence, XIV^e siècle. Haut. 1,60 m. *Brimo de la Roussilhe*, 58 rue Jouffroy, *Paris*.

28. Cette sirène de bronze est le sommet d'une hampe de bannière vénitienne. XVI^e siècle. Haut. 18 cm. *Alavoine*, 42 avenue Kléber, *Paris*.

29. Vase romain en cuivre. III^e-IV^e siècle après J.-C.? Le décor des vases de ce genre, est souvent une transposition de sculptures grecques d'époque classique. *La Diligence*, 3 bis avenue Champaubert, *Paris*.

23

24

25

26

27

28

29

Idées florentines

1. Posées sur un tissu de soie dessiné par Giovanna Ferragamo pour une des robes de sa boutique : une sandale en veau et vernis blanc et noir et une botte souple en daim à semelle de gomme (modèles Salvatore Ferragamo, dessinés par sa fille Fiamma qui a pris sa succession). Le sac de voyage en sanglier avec attaches en métal ton bronze est une création de Gucci.

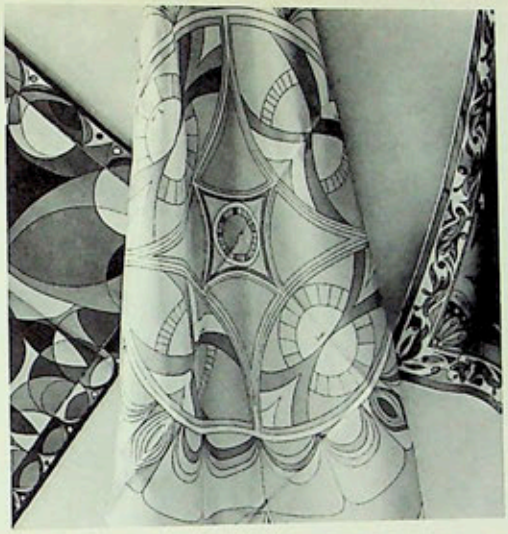
2. Foulards en soie de Emilio Pucci.

3. Ce sac de pic-nic pour deux personnes est en sanglier avec un couvercle garni de toiles à rayures de couleur. Il se porte en bandoulière et contient deux thermos d'un demi-litre, une boîte en acier inoxydable pour les sandwiches et deux couverts pliants fixés dans le fond du couvercle. Modèle de Gucci.

4. Grand plateau de jardin en paille, créé et fabriqué par une des plus célèbres maisons de Florence, Emilio Paoli.

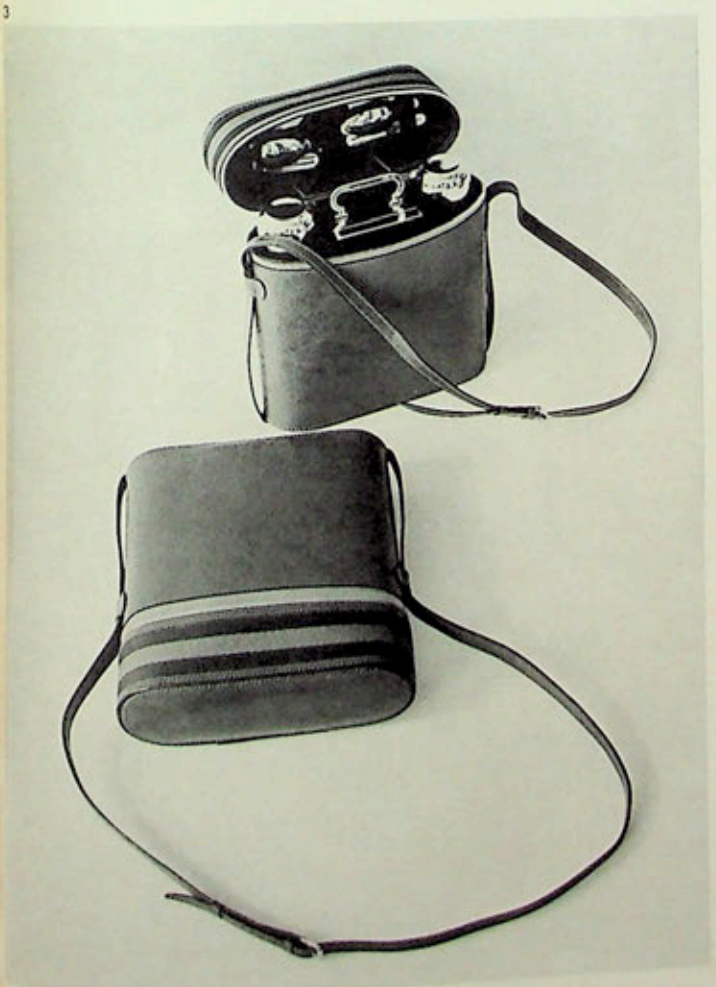
Photographies Benedicter

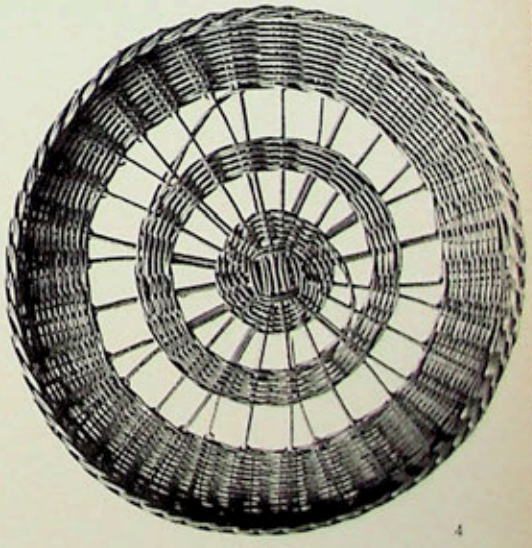
1



2

3





4

3 rue séguier paris 6

danton 03-94

L'ŒIL

galerie d'art

tableaux anciens

et modernes

objets beaux

rares et curieux

Haute
Joaillerie
de
France

Brique en terre cuite de l'époque Han - Collection privée C. T. Loo

Boucheron
Mauboussin
Van Cleef & Arpels

Boucheron
26, place Vendôme
Cartier
13, rue de la Paix
Van Cleef & Arpels
22, place Vendôme
Chaumet
12, place Vendôme
Mauboussin
20, place Vendôme

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955 - 1964

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée). Nous ne disposons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1964.
Adressez vos commandes à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VI*.
Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955 F. 100,00	*1956 F. 60,00*	*1957 F. 60,00*	*1958 F. 60,00*
1959 F. 65,00	*1960 (épuisé)*	*1961 F. 100,00*	*1962 F. 120,00*
1963 F. 130,00	*1964 F. 130,00*		

(plus F. 8.00 de frais de port et d'emballage).

GALERIE ABEL ROSENBERG
8, rue Jacques Callot
Paris VI* Dan. 47-34

S. Lélio
Sculptures
du 5 au 31 octobre

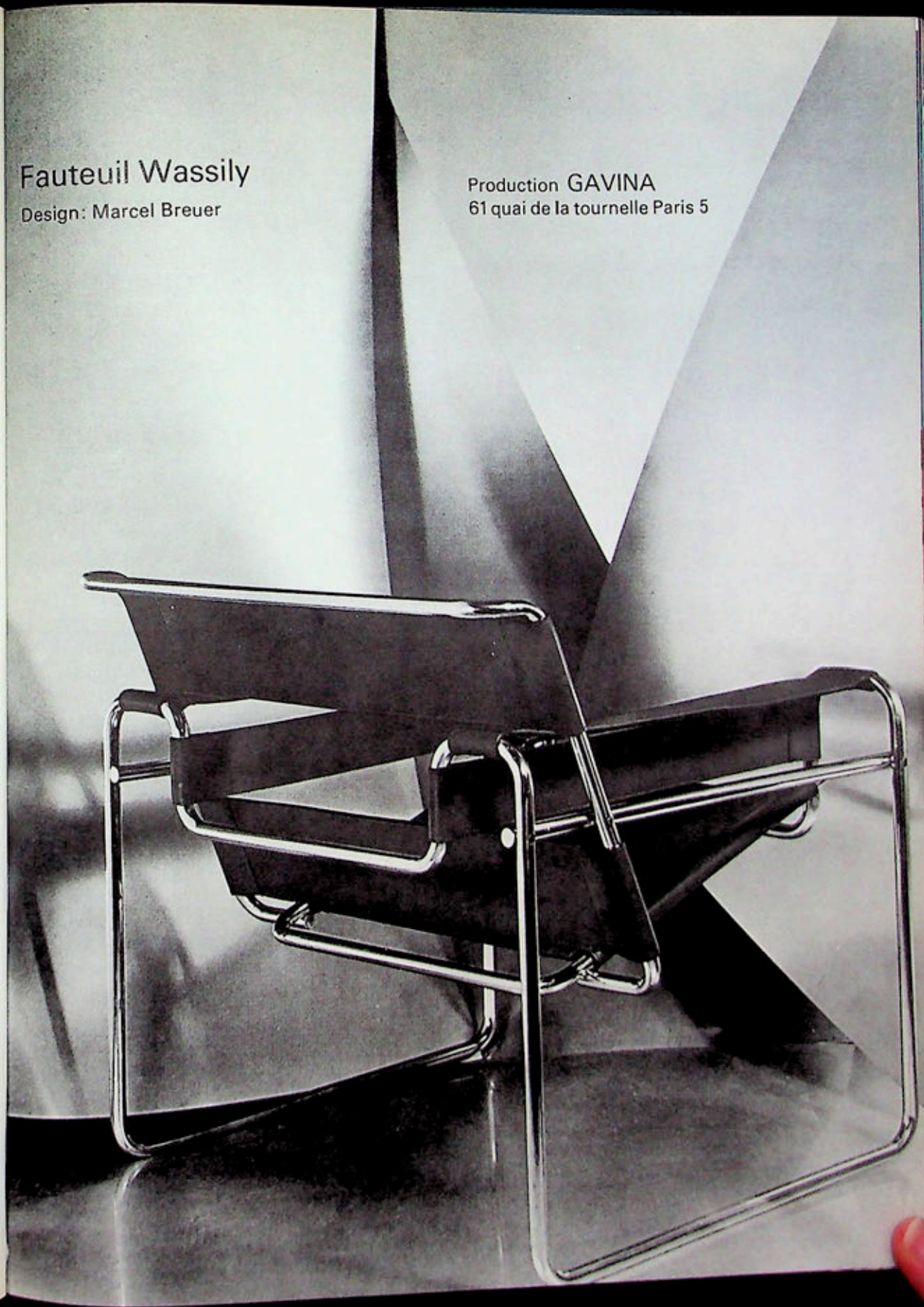
BRUNIDOR
PORTOFOLIO V
JEAN HELION
SIX LITHOGRAPHIES EN COULEURS
ILLUSTRANT LE POÈME « FORCE DE LA MER » DE JEAN-PIERRE BURGART
50 exemplaires numérotés et signés par l'artiste (38 × 53 cm.)
Librairie BERNARD LOLIÉE
Prix : 750 Fr. 72, rue de Seine, Paris 6* - DAN. 53-82

Deux peintures inédites du XVIII^e siècle français

Nous tenons à signaler aux hi[illegible]ens d[illegible], deux très intéressants tableaux: le premier, qui montre une jeune fille lisant une lettre (toile 62 × 53 [illegible]) est une œuvre de François Boucher, exécutée probablement entre 1760 et 1765, à l'époque où le peintre, se reposant sur ses lauriers, traitait en virtuose des thèmes aimables, dans un style rapide et délié.

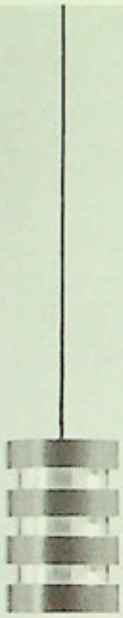
Le second tableau représentant l'histoire des Frères Macchabées (toile 69 × 100 cm) est une œuvre remarquable. Il s'agit d'un tableau peint par Jean-Honoré Fragonard, à la fin de son séjour à Rome, en 1761, lorsque l'artiste se définissait lui-même comme « peintre d'histoire ». L'influence de Pietro da Cortona est évidente, mais la composition, loin d'être solennelle et austère est toute animée de touches de lumières et de coups de pinceau impétueux, qui déjà placent Fragonard irrésistiblement, non parmi les peintres d'histoire, mais parmi les représentants les plus typiques de la fin du rococo français.

F. Schoner

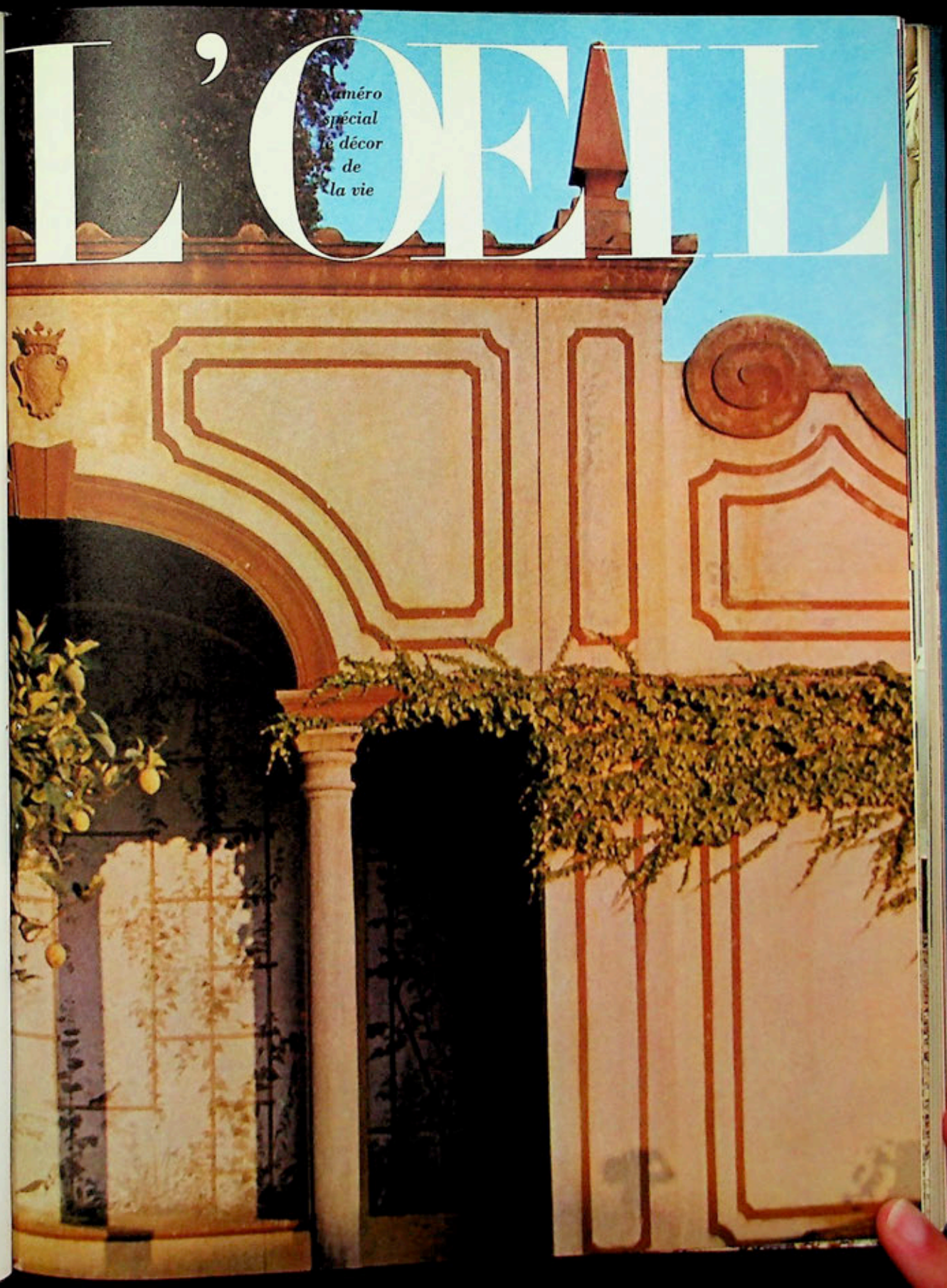

Fauteuil Wassily
Design: Marcel Breuer
Production GAVINA
61 quai de la tournelle Paris 5

LA BOUTIQUE DANOISE

42, avenue Friedland _ Paris 8e



Ipso Photo Studio 8 x 10


L'ŒIL
Numéro spécial le décor de la vie

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE - MEUBLES - TISSUS - BUREAU D'ÉTUDES 268, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS VII^e - INVALIDES 73-5

TABLE BASSE BRONZE DORÉ - LAQUE NOIRE - DESSUS STRATIFIE

CANAPÉ A OREILLES : SE FAIT EN 2, 3 PLACES ET PLUS

FAUTEUIL DERBY : SE FAIT EN CANAPÉ 2, 3 PLACES ET PLUS

FAUTEUIL MAZARIN

LE VRAI CHESTERFIELD

LE CANAPÉ LOUIS XIII

LA BERGÈRE SHERLOCK HOLMES

LE CANAPÉ MODERNE

LE CANAPÉ CAPITONNÉ

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Marc Lavrillier: pages 2 à 11, 20 à 27, 28 à 31
Françoise Masson: pages 12 à 18
Ugo Mulas: pages 32 à 37
Photographies en couleurs:
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 3, 4, 11, 21, 22, 29 et 30
Françoise Masson: pages 12 et 19
Notre couverture: Une « fabrique » du XVIII^e^ s. dans les jardins de la villa La Tana près de Florence.
Notre prochain numéro: XVI^e^ siècle européen. Une grande exposition surréaliste: L'écart absolu. James Ensor.

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.:
Distribuzione Messaggerie Italiane
Via Carcano, Milano - c/c Postale 3/445
U.S.A., Canada: $20.-; **Amérique du Sud**
(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.-
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne
Autres pays: francs suisses 80.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 130
OCTOBRE 1965

Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

Imprimé en Suisse

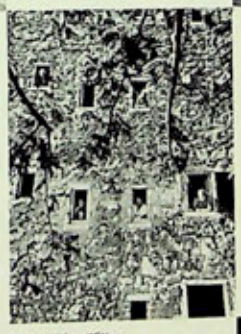
SOMMAIRE

12 Place Furstemberg

20 Eaton Square

28 Une maison londonienne

2 A Florence



32 A l'île d'Elbe

38 A Rhodes

36 En Sardaigne

Numéro spécial
le décor de la vie

2 A Florence, une demeure patricienne rendue à sa splendeur première, par Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

12 A Paris, place Furstemberg, un appartement digne des souvenirs qu'évoque celle-ci, par Jeanie Dumesnil

20 A Londres, dans une maison traditionnelle d'Eaton Square, un appartement dans l'esprit d'aujourd'hui, par Rosamond Bernier

28 Une maison londonienne dont les pièces aux couleurs gaies luttent contre la mélancolie du brouillard
En Méditerranée, trois maisons d'été, par Enrichetta Ritter

32 A l'île d'Elbe

38 En Sardaigne

42 A Rhodes

A Florence,
une demeure patricienne rendue à sa splendeur première

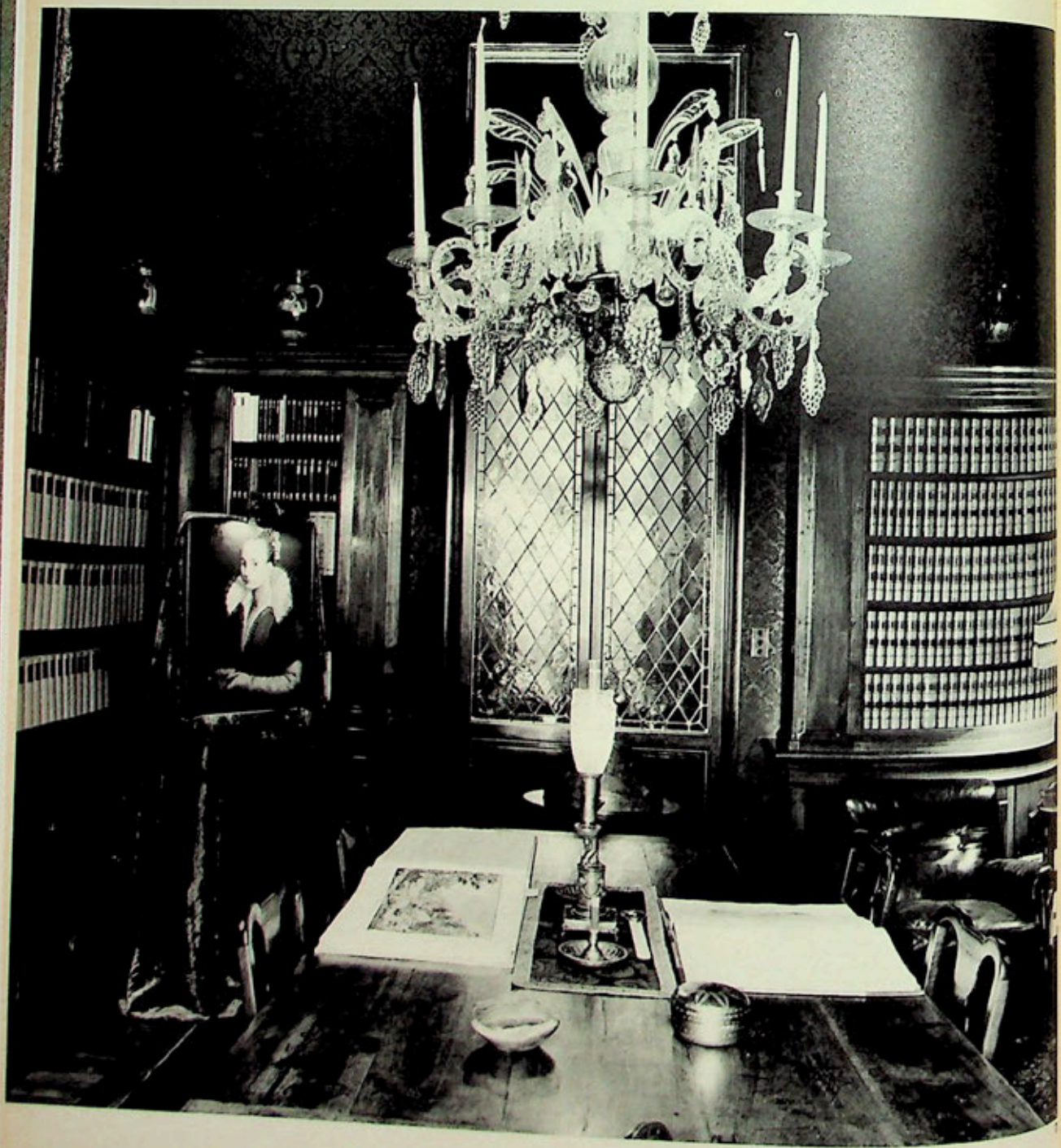
Reportage M.-G. de La Coste-Messelière, Photos Marc Lavrillier

La villa La Tana s'élève sur l'une des collines dominant le Valdarno à l'est de Florence. Plusieurs fois transformée par ses occupants successifs, elle a pris son aspect définitif au XVIIIe siècle. C'est dans cet esprit que l'actuel propriétaire, le marquis Giaquili-Ferrini a entrepris d'en restaurer l'intérieur. (Cette réalisation lui a valu en 1961 le « Prix des Douze Apôtres », pour la meilleure restauration d'une demeure historique en Italie.) Grand collectionneur de céramique chinoise, il a aussi aménagé un musée, dans la partie ancienne de la villa, pour présenter le remarquable ensemble de pièces rares qu'il a réuni.

1. Derrière la villa, qui est entourée d'un domaine agricole de 800 hectares, le traditionnel jardin florentin déploie le dessin géométrique de ses buis taillés, entre lesquels s'épanouissent des fleurs de saison.

2. Le long bâtiment de la Limonaia abrite durant l'hiver les citronniers plantés dans des jarres de terre cuite. Au premier plan, deux parterres d'eau couverts de lotus.

3. La façade principale détache sur le ciel ses murs au crépi ocre souligné de bandeaux de terre-cuite, dominant le perron monumental qui décrit sa double révolution autour d'un bassin (voir page 4).

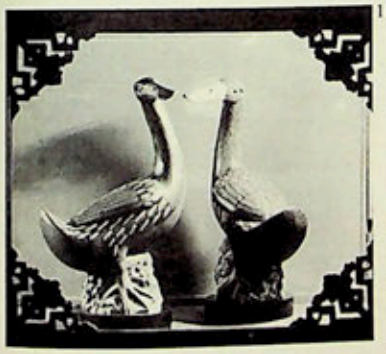


7. Dans la bibliothèque, un portrait de Bianca Capello, par Salviati. Célèbre par la passion qu'elle inspira au Grand Duc de Toscane Francesco I, elle habita la villa dont elle hérita à la mort de son mari. Plus tard, elle épousa le Grand Duc devenu veuf à son tour. Lustre vénitien. Des vases et des cratères grecs sont posés sur la bibliothèque, qui est un meuble florentin du XVIII[e] siècle.

8-9. Cette vaste pièce est le bureau de travail du maître de maison qui se spécialise dans l'étude de l'art chinois. A gauche, devant le canapé, un coffre de mariage siennois du XV[e] siècle. Au-dessus de la cheminée, une prédelle de Luca Signorelli. Sur le mur du fond, un tondo d'Utili da Faenza, « la Vierge à l'Enfant ». Au-dessous, un très beau meuble florentin du XVI[e] siècle, dont la partie supérieure, gainée de velours et éclairée intérieurement, abrite une importante collection de cachets chinois en pierre dure. A droite, une grande statue romaine en marbre de Paros représentant la muse Polymnie. Elle est posée sur un socle comportant un éclairage étudié spécialement pour mettre le marbre en valeur. Des fleurs japonaises en bois doré sont disposées dans un vase étrusque (VIII[e] s. av. J.-C.).

10. Des paysages peints à fresques dans des tons très clairs (XIX[e] s.) couvrent les murs de la salle à manger. Au fond, un vase de Sèvres bleu et or. Lustre Empire Buffet anglais du XVIII[e] siècle.

11. Ces deux canards en céramique brune, photographiés dans leur vitrine, font partie d'une collection d'oiseaux chinois d'époque K'ien Long (1736-1795).



11

12. La longue galerie voûtée faisant suite au bureau est devenue un musée. Dans des vitrines de conception très moderne, le Marquis Giaquili-Ferrini expose sa remarquable collection de céramique chinoise dont les pièces s'échelonnent de l'époque néolithique à l'époque Song.

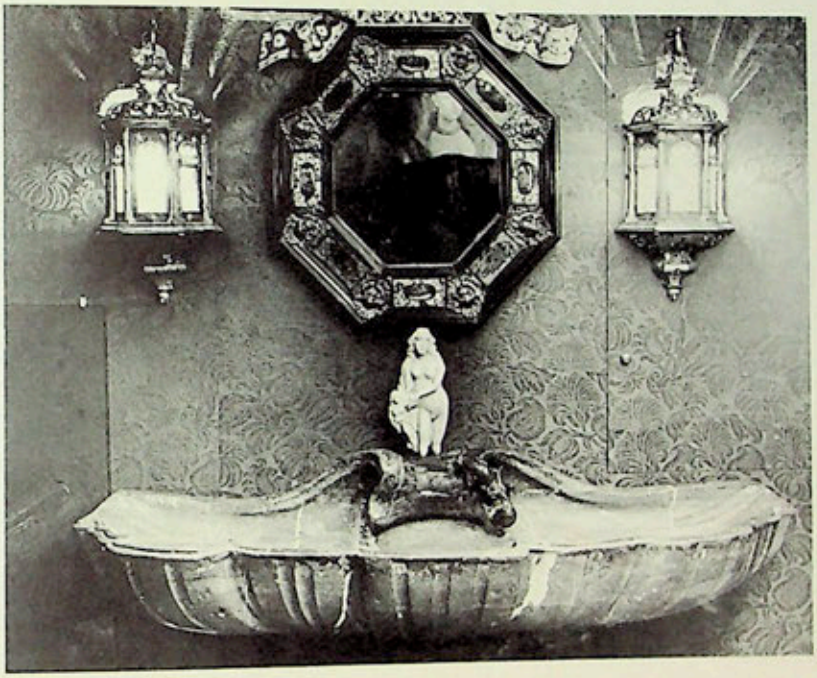
13. Dans la chambre à coucher du maître de maison, le lit et le baldaquin sont garnis de moire rouge rehaussée d'une broderie de ton ivoire tissée à Lucques. L'encoignure, au fond, est en laque ombrienne. C'est un joli exemple de l'ancien artisanat local qu'on appelle en Italie « l'arte povera ».

12

13

14. Les murs du salon jaune sont tendus de damas bouton d'or. Mobilier toscan Louis XVI. Tapis de Samarcande. Le nègre vénitien et son pendant (qu'on ne voit pas sur la photo) viennent de la famille Strozzi. Au fond, un buffet à deux corps lombardo-vénitien du XVIII[e] siècle.

15-16. Sur les murs vert pâle du grand salon d'entrée, des moulures blanches soulignent les corniches, les encadrements, les consoles du balcon menant aux chambres. Un immense tapis d'Heritz (nord de la Perse) couvre presque entièrement le sol. Au centre, deux « maures » vénitiens en bois polychrome. Les fresques des murs sont signées « Antonio Cioci, 1770 ». Canapés et fauteuils toscans en bois doré d'époque Louis XIV. Le grand lustre empire, qui est en bois doré, constitue une pièce exceptionnelle. Près des portes, au fond, quatre grands vases de Canton. Devant la glace, une potiche chinoise du XVIII[e] sur une console en bois doré.



2

A Paris, place Furstenberg, un appartement digne des souvenirs qu'évoque celle-ci

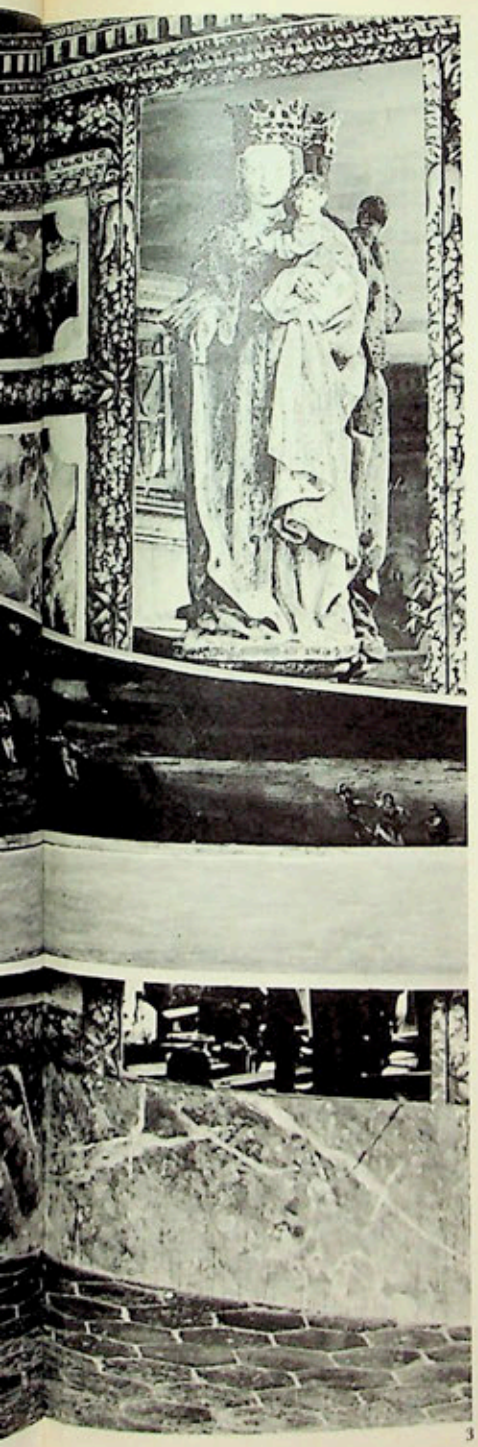
Reportage Jeannie Dumesnil, Photos Françoise Masson

L'appartement dont Jean Loynel d'Estrie vient de terminer l'aménagement est situé dans la vieille maison de la Place Furstenberg qui abrite l'atelier de Delacroix. Le cadre romantique créé par les précédents occupants — le romancier régionaliste Léon Cladel et sa fille l'écrivain Judith Cladel — a fait place aujourd'hui à une suite de pièces dont les proportions ont été déterminées en fonction de plusieurs beaux ensembles de boiseries peintes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des tableaux et des meubles de famille, une collection de verres filés complètent le caractère de cette installation.

1. En même temps que le verre filé, le propriétaire collectionne les flacons anciens ou modernes de toutes origines. Notre photographie montre, dans le placard à liqueurs, près de verres vénitiens modernes, des pièces provenant de Bourgogne, de Bohème ou de Bavière (sur le 2^e^ rayon, à droite), ainsi que des carafons français du XVIII^e^ siècle (4^e^ rayon). La porte est un panneau du XV^e^ siècle représentant saint Nicaise, évêque de Reims, qui subit au IV^e^ siècle le même martyre que saint Denis.

2. La salle de bain est tendue d'un damas rouge tissé pour le mariage de François II et de Marie Stuart dont il porte les chiffres. Sous un miroir italien du XVI^e^ siècle, une vasque romaine de même époque et une petite statue de Vénus, trouvée dans un sarcophage antique à Vicence. La baignoire, qu'on ne voit pas ici, est celle de la reine Hortense. Elle est en marbre peint, doublé d'une cuve d'argent.

3. Les boiseries de la pièce centrale viennent du château de Minjoud en Dauphiné, où elles décoraient les murs d'un petit salon appelé « le boudoir de la Mancini ». Il s'agit de la nièce de Mazarin, Hortense Mancini, qui fit de fréquents séjours à Minjoud entre 1672 et 1675. Au premier plan, à gauche, une table florentine du XVII[e] siècle, sur laquelle est posée une coupe en verre de Bohème (XVIII[e] s.). Derrière le clavecin napolitain (XVII[e] s.), une Vierge en bois polychrome du XV[e] siècle (Franche-Comté).



3

4

4. Gérard Terborch: Philippe Prosper, Infant d'Espagne, à l'âge de deux ans, en 1647. Il existe au Rijks Museum d'Amsterdam un autre portrait de l'infant par Terborch, exécuté l'année précédente. Celui-ci vient de la famille maternelle de M. Loynel d'Estrie, qui était fixée en Franche-Comté à l'époque où cette province était encore possession espagnole.

5. Dans le second salon, au-dessus d'un lit de repos Régence, un tableau de Mignard représentant l'entrevue de Marie Mancini avec Onuphre Colonna, qu'elle épousa en 1661.

5

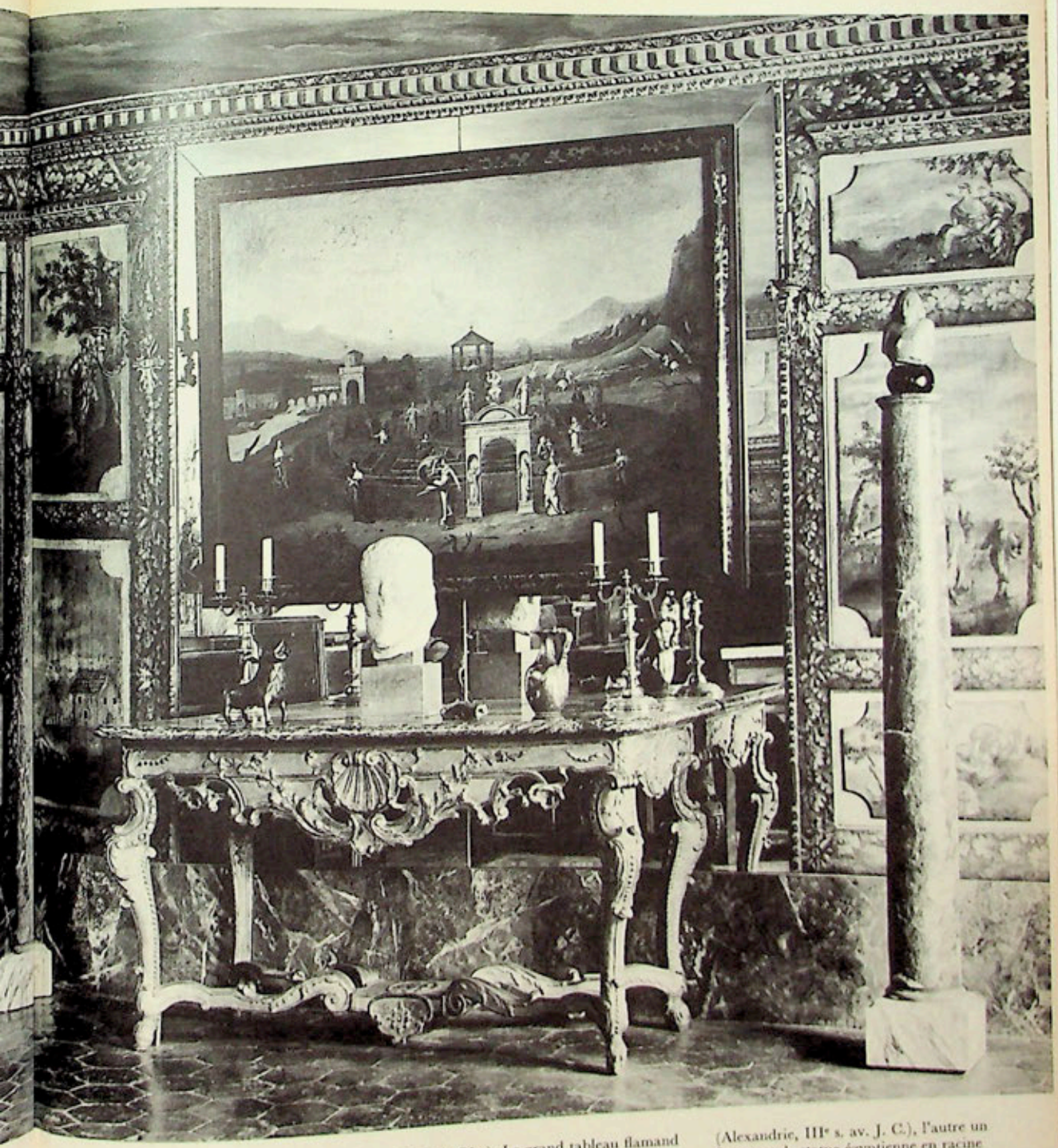
6

6. Jean Loynel d'Estrie a commencé très jeune sa collection de verres filés. La plupart des pièces réunies dans cette vitrine ont été exécutées à Nevers au XVII[e] s.

7. Des boiseries Louis XIV garnissent les murs de la petite entrée. Le régulateur Régence porte l'estampille d'Antoine Foullet. Chauffeuse Louis XVI de F. C. Menant. A gauche, une statue en bois polychrome (Ile-de-France) représentant Jeanne de France, épouse répudiée de Louis XII.

7

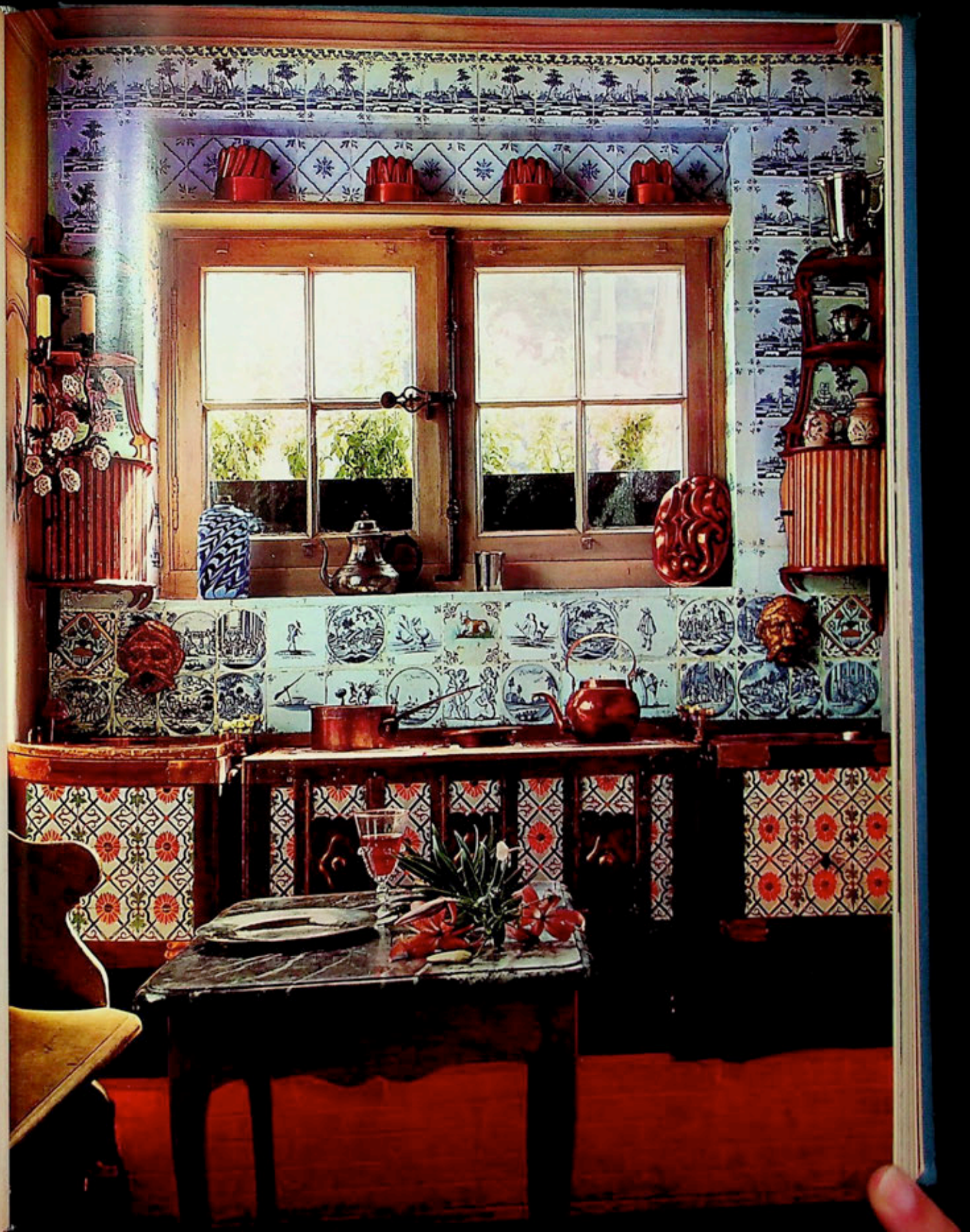
8

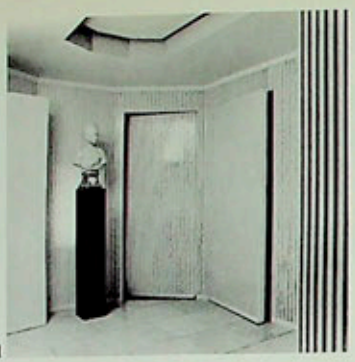


8. Un autre aspect de la pièce centrale. Sur la table à gibier en bois doré d'époque Louis XIV, un buste chypriote du VI[e] siècle av. J. C., provenant de la collection d'André Derain. A droite du buste, un petit vase en electrum trouvé dans une sépulture carolingienne à Montaterre (Oise). Le grand tableau flamand représente la Sorcellerie, la Réforme, le pape dans « Le Labyrinthe du Monde », avec, à l'extrême-droite, la bataille de Lutzen. Les deux colonnes de marbre viennent d'Italica (l'ancienne Séville). L'une porte un lion d'onyx agathisé (Alexandrie, III[e] s. av. J. C.), l'autre un fragment de statue égyptienne en racine d'émeraude. Au fond, à gauche, sur un petit cabinet incrusté d'ivoire et de pierres dures, une pendule allemande du XVII[e] siècle ornée de compositions illustrant la légende de Parsifal.

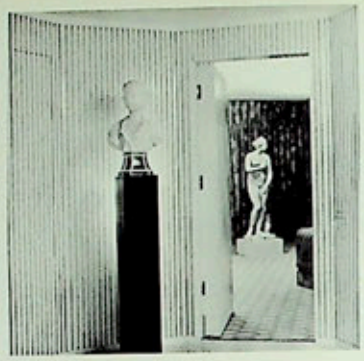
9. Ce portrait de la Reine Margot, placé dans la salle de bain, est attribué à Clouet de Navarre. Conservé jadis au Louvre, dans la Galerie du Bord de l'eau, il fut transporté au château de Pau lors de la démolition de la galerie, puis au château de Montaterre, dans l'Oise.

10. Les murs de la cuisine sont couverts de carreaux de Delft, dont la tonalité bleue contraste avec les cuivres rouges des moules anciens disposés autour de la fenêtre. Le fourneau électrique et l'évier sont incorporés au potager en faïence de Rouen du XVII[e] siècle.





1



2

A Londres,
dans une maison traditionnelle d'Eaton Square, un appartement dans l'esprit d'aujourd'hui

Reportage Rosamond Bernier

3

Pour installer leur appartement de Londres, Mr et Mrs Stanley Rubin ont laissé carte blanche au jeune décorateur d'origine australienne Jon Bannenberg. Celui-ci aime réaliser ses installations dans les moindres détails et dessiner lui-même jusqu'aux poignées de porte. Il savait que les Rubin sont très hospitaliers, reçoivent beaucoup, collectionnent les tableaux et les sculptures, et ne craignent pas un certain anti-conformisme. Les maisons qui entourent Eaton Square sont toutes semblables: elles ont les mêmes proportions intérieures, les mêmes façades, les mêmes fenêtres. Le décorateur, qui a un sens très vif de l'architecture, a « reconstruit » l'appartement en transformant complètement la distribution de l'espace intérieur (les extérieurs sont classés). Il a utilisé des couleurs franches et s'est attaché spécialement à la finition des détails (les meubles ont été exécutés sur commande). Les traditionnelles corniches sont remplacées par des baguettes soulignant les plafonds et les portes. En dépit des éléments somptueux qui ont été utilisés, l'impression d'ensemble reste sobre et nette. La disposition libre des meubles, parfois surélevés pour dégager le niveau du sol, donne une impression de légèreté et d'espace. Les tapis et une grande partie des tissus ont été créés par Jon Bannenberg qui a dessiné aussi les accessoires, y compris les boîtes en métal de la salle de bain et l'équipement intérieur des placards, avec des étagères en verre très pratiques, sur des supports métalliques.

Photographies Marc Lavrillier.

1-2-3. *Un corridor qui passait derrière le salon pour mener aux chambres a été transformé en une pièce octogonale qui tient lieu de hall et de passage. Les parois sont garnies de lattes de bois laquées blanc. Six portes incorporées au mur, et pratiquement invisibles, ouvrent sur les chambres ou sur des placards. Un faux plafond surbaissé dissimule les appareils d'éclairage. Deux bustes jumeaux en marbre blanc, un jeune garçon et une petite fille (1763), se font face aux deux extrémités de la pièce. Les photos 2 et 3 montrent l'une des portes ouverte sur la chambre des maîtres de maison dont une sculpture grecque domine le décor.*

4. *Dans la chambre des maîtres de maison, des panneaux semblables à ceux des portes, dissimulent, de part et d'autres du lit, d'un côté la coiffeuse et les placards de Mrs Rubin, de l'autre ceux de son mari. Seuls le lit et la statue apparaissent dans l'espace ainsi dégagé. Un tissu imprimé de fleurs stylisées aux tons vifs sur fond beige couvre les murs derrière le lit et du côté de la fenêtre. Un bandeau de glace, au bas des murs, semble prolonger la moquette.*

5. *Le salon est une surprise pour le visiteur habitué au caractère traditionnel des maisons d'Eaton Square: il est « international » et personnel. Le tapis aux rayures brun foncé et orange lui donne son unité. Sur le sofa, couvert d'une étoffe de tons ficelle et blanc des coussins de soie indienne, tous différents. Au-dessus, un écran japonais en papier du XVIII^e. Les murs sont tapissés d'un papier végétal japonais blanc. Sur les deux tables des objets de collection et deux « lampes cathédrales » en bois doré faites avec des candélabres d'église. Bannenberg a dessiné les trois petites tables dont le plateau noir est porté par un pied de bois naturel. L'éclairage est incorporé au plafond surbaissé. Il comprend des éléments fixes et des spots mobiles. Un système de réostat permet de régler l'intensité de la lumière.*

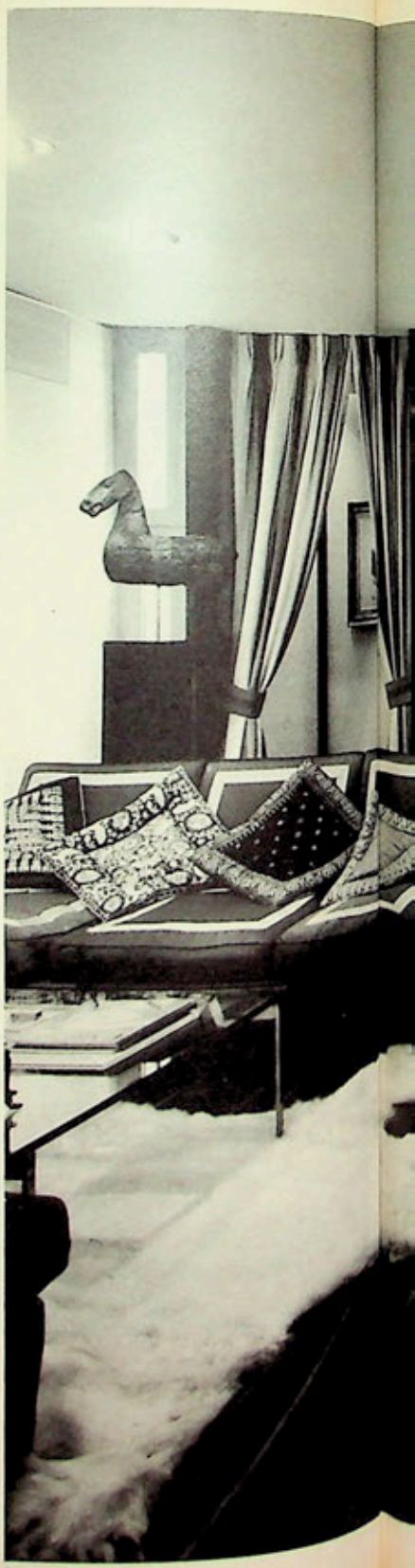
6

6. *L'autre extrémité du salon. Au-dessus de la commode en laque chinoise, un miroir doré Chippendale entre un Picasso et un Max Ernst. Des tableaux de Monet, Derain, Corot sont accrochés aux autres murs de la pièce. Fauteuils de cuir vert. Sur la table de marbre un cheval chinois en terre cuite d'époque T'ang (VII^e-X^e s.). A droite, un cheval en bois sculpté, d'époque Wei (V^e s.).*

7

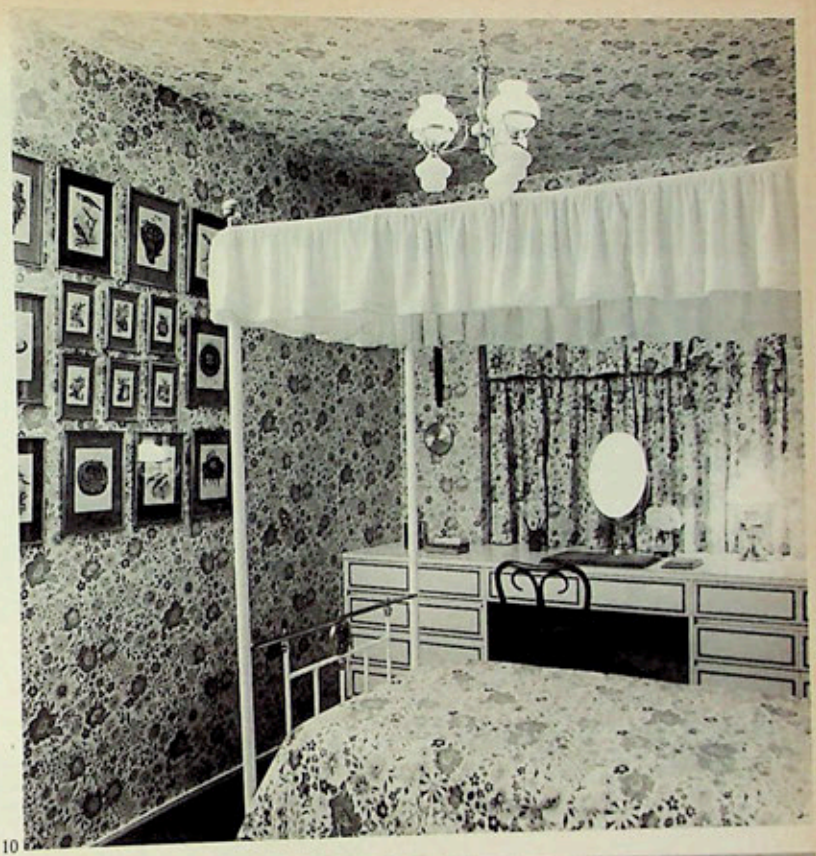
7. *Le décorateur a supprimé plusieurs murs pour agrandir le salon. Dans un ancien couloir, il a aménagé trois alcôves successives, séparées par trois paires de rideaux qui font pendant aux rideaux des fenêtres sur l'autre paroi. Cette partie de la pièce, tapissée également de papier japonais, est rythmée verticalement par des panneaux en bois noir. Tableaux de Graham Sutherland, Kokoschka, John Piper. Sur un socle au fond, le cheval chinois d'époque Wei qu'on retrouve sur la photo ci-contre.*

8. *Vue du salon vers les alcôves. Celle du centre abrite une sculpture en métal de Metcalf, reflétée par le miroir qui couvre le mur du fond. Des panneaux cannés dissimulent les radiateurs. Le sofa, à gauche, est couvert de soie couleur tabac rehaussée d'un galon écru. Coussins de soie indienne. Table basse avec plateau de verre.*



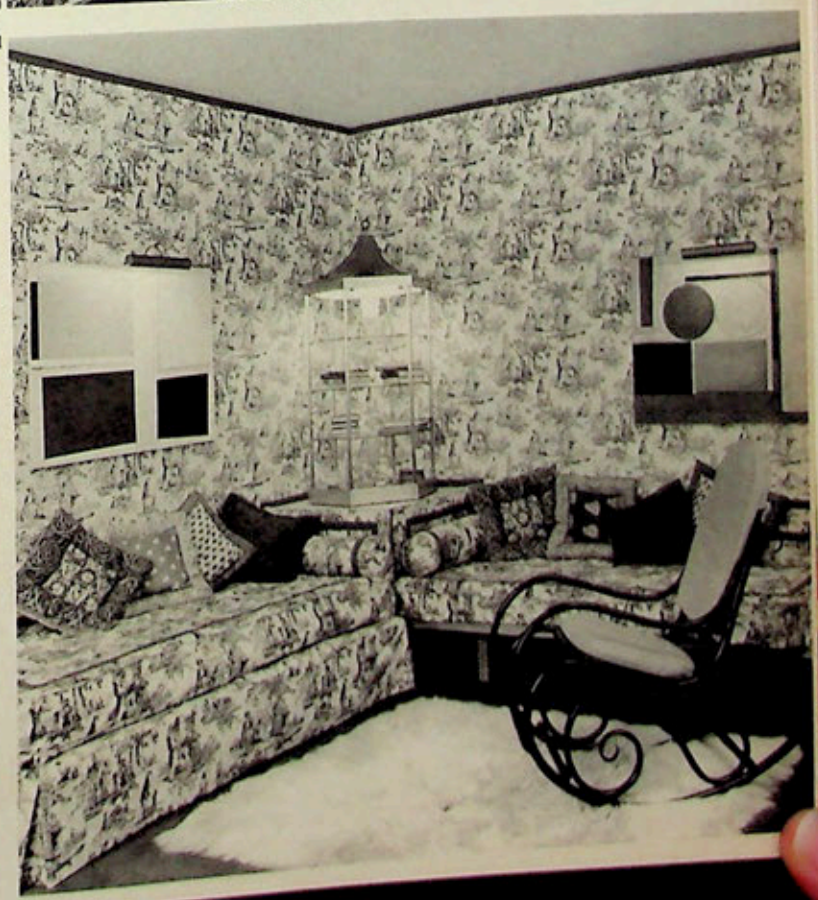
8

9. *La salle à manger rouge traduit ce que Bannenberg appelle son refus de la « dictature » du XVIII^e siècle qui règne généralement dans les hôtels particuliers de Londres. Chaque détail contribue à créer une atmosphère chaude et accueillante: le plafond surbaissé et cintré qui remplace la corniche et crée des proportions plus intimes, les rouges vermillons employés partout, notamment sur les murs tendus de shantung recouvert de tulle, qui dissimule les placards. Devant les traditionnelles embrasures des fenêtres d'Eaton Square, Bannenberg a placé des écrans de bois, éclairés par derrière et découpés d'un motif floral dont le tapis reprend le dessin en rouge foncé sur un fond rose vif. Chaises Louis XVI garnies de de cuir rouge. Le lustre de bronze doré a été acheté à la vente Fribourg. Guéridon de bronze doré, avec un dessus de marbre.*



10

10-11. *Deux chambres très gaies pour les filles de la maison: En haut, une cotonnade fleurie garnit les murs, le plafond, les rideaux et le lit. Un jeu de lignes contrastées donne du style au meuble très simple qui forme coiffeuse et commode. Le décorateur sait employer de façon très ingénieuse les éléments inattendus: dans une charmante chambre d'amis « indienne » (que nous ne montrons pas), les murs sont tendus de couvre-lit indiens brodés.*
En bas: toutes les gammes de rouge et de rose se mêlent dans les coussins recouverts de châles indiens en soie. Les deux sofas deviennent le soir deux lits, dont l'un peut accueillir une invitée. La bibliothèque, dans l'angle, est pivotante et permet d'atteindre les livres d'un côté ou de l'autre.
Bannenberg n'avait pas de tableaux à mettre dans cette pièce au moment où il l'a terminée, mais comme il voulait que tout soit prêt quand les Rubin sont venus voir l'appartement pour la première fois, il a peint lui-même les deux compositions qu'on voit ici, en harmonie avec les couleurs de la chambre.



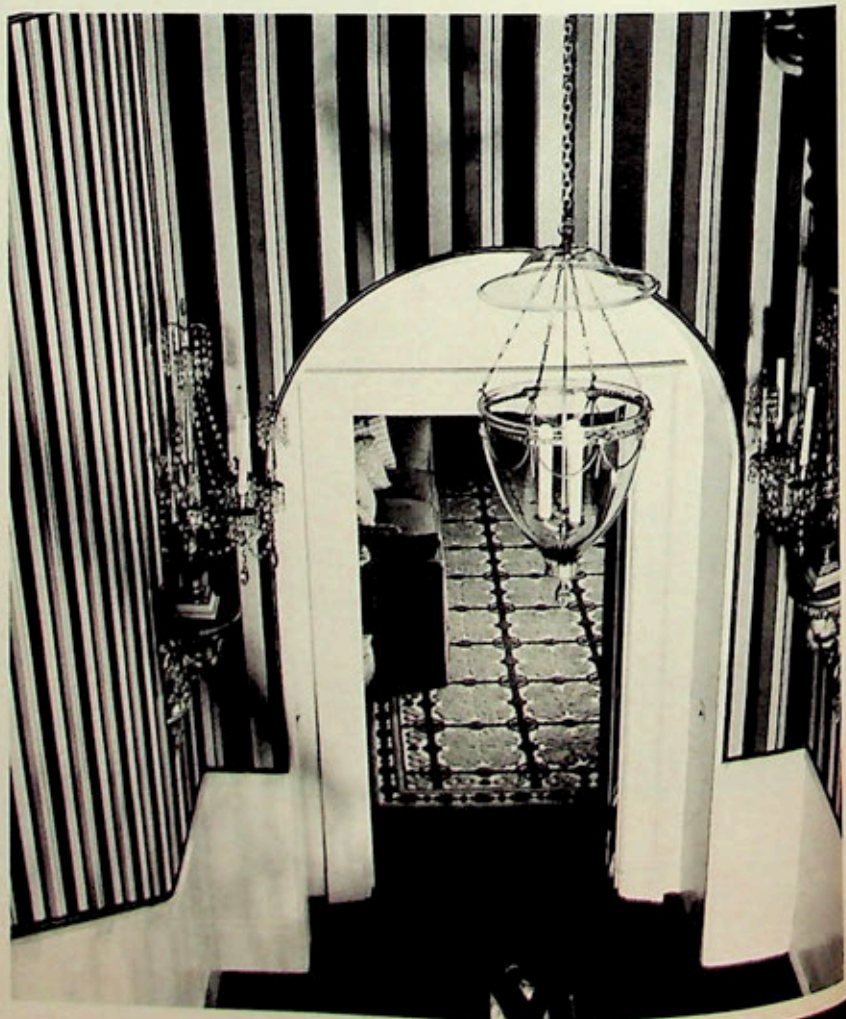
11

Une maison londonienne, dont les pièces aux couleurs vives luttent contre la mélancolie du brouillard

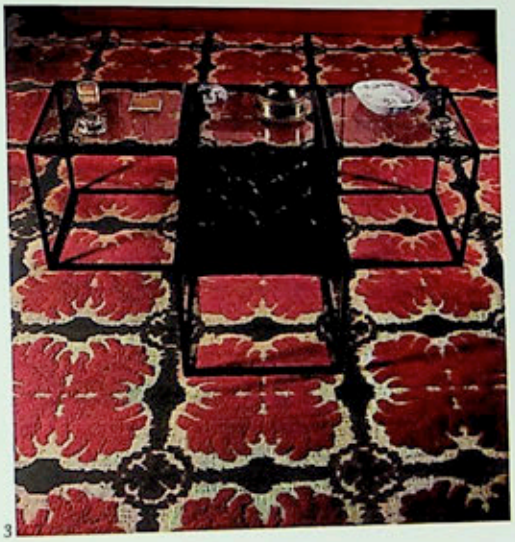
Photographies Marc Lavrillier

Nous montrons ici quelques-unes des pièces de la maison que David Hicks a installée à Londres pour Madame P. Drummond. La maîtresse de maison, qui partage le goût du décorateur pour les accords vifs de couleurs et les motifs découpés, a donné un cachet très personnel à ce qui n'était autrefois qu'une habitation banale.

1



1. Le parti adopté pour le hall et l'escalier, aux proportions restreintes, est caractéristique du style de David Hicks : les murs sont couverts d'une toile de lin à larges rayures beige, brun, olive, ocre, vert foncé. Moquette vert bronze sur le sol. Cette photographie est prise du haut de l'escalier vers le salon, où dominent les tonalités chaudes de différents rouges : le motif floral rose-rouge, encadré de vert foncé, du tapis dessiné par David Hicks, la soie rouge, orange et rose des deux canapés, garnis de petits coussins à motifs fleuris, quadrillés ou rayés. Des fauteuils Louis XVI jaune et vert, une table ronde de bibliothèque, deux fauteuils à dossier en médaillon tendus de velours vert foncé et deux très belles consoles en marbre du début du XVIIIe siècle complètent l'ameublement du salon.



2. Détail du tapis, avec les tables-tabourets carrés dessinés par David Hicks. On peut les grouper par deux ou par quatre et les utiliser comme sièges ou comme tables basses près d'un fauteuil; les armatures sont en métal gris mat, le plateau soit en verre soit en cuir capitonné.

3. Pour la chambre des enfants, au dernier étage de la maison, le décorateur n'a pas voulu s'en tenir aux tons pastels habituels dans les nursery: le divan est tapissé d'un gros tissu à rayures vives, orange, rouge et rose. Stores et rideaux sont remplacés par des volets intérieurs entièrement tendus d'une épaisse toile de lin rouge-rose, soulignée d'un galon vif.

3

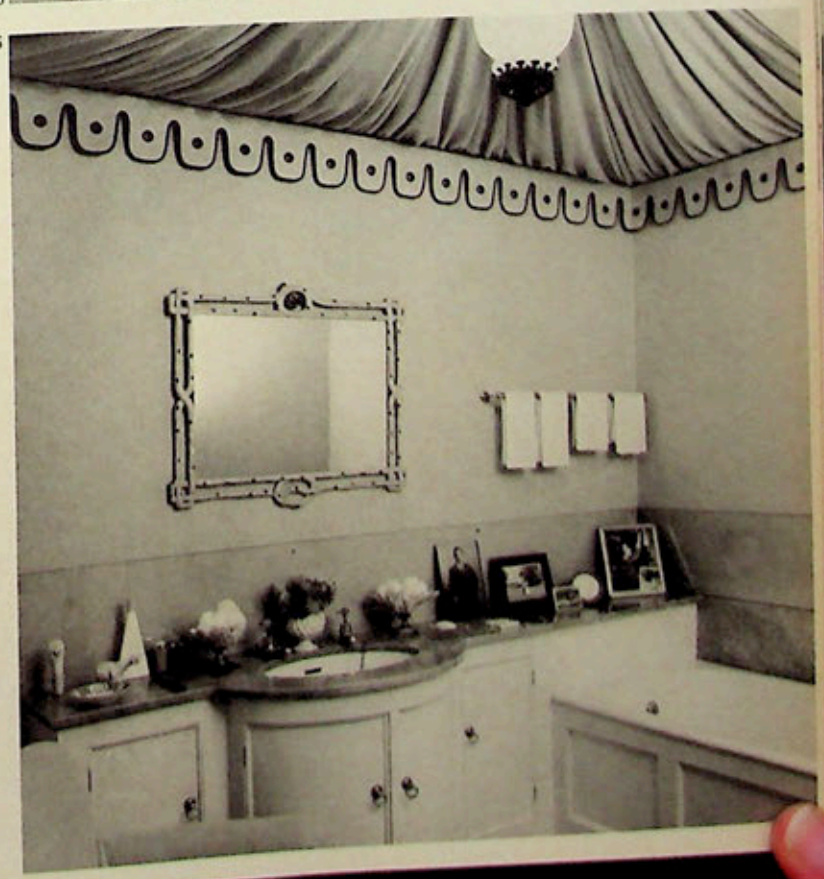
1 2

4. La chambre de Mme Drummond demeure ensoleillée même quand le ciel est gris. Une toile imprimée de petites fleurs jaune, orange, rouge-rose et noir bordé de jaune sur fond blanc cassé couvre les murs, les placards, la porte menant à la salle de bains, le lit avec le découpage « moresque » de son baldaquin. Le fond du ciel de lit est jaune uni. Une ganse jaune souligne verticalement les angles de la pièce et horizontalement le bas des murs au-dessus des plinthes. Au pied du lit, un coffre peint d'époque Queen Anne. Moquette tilleul.

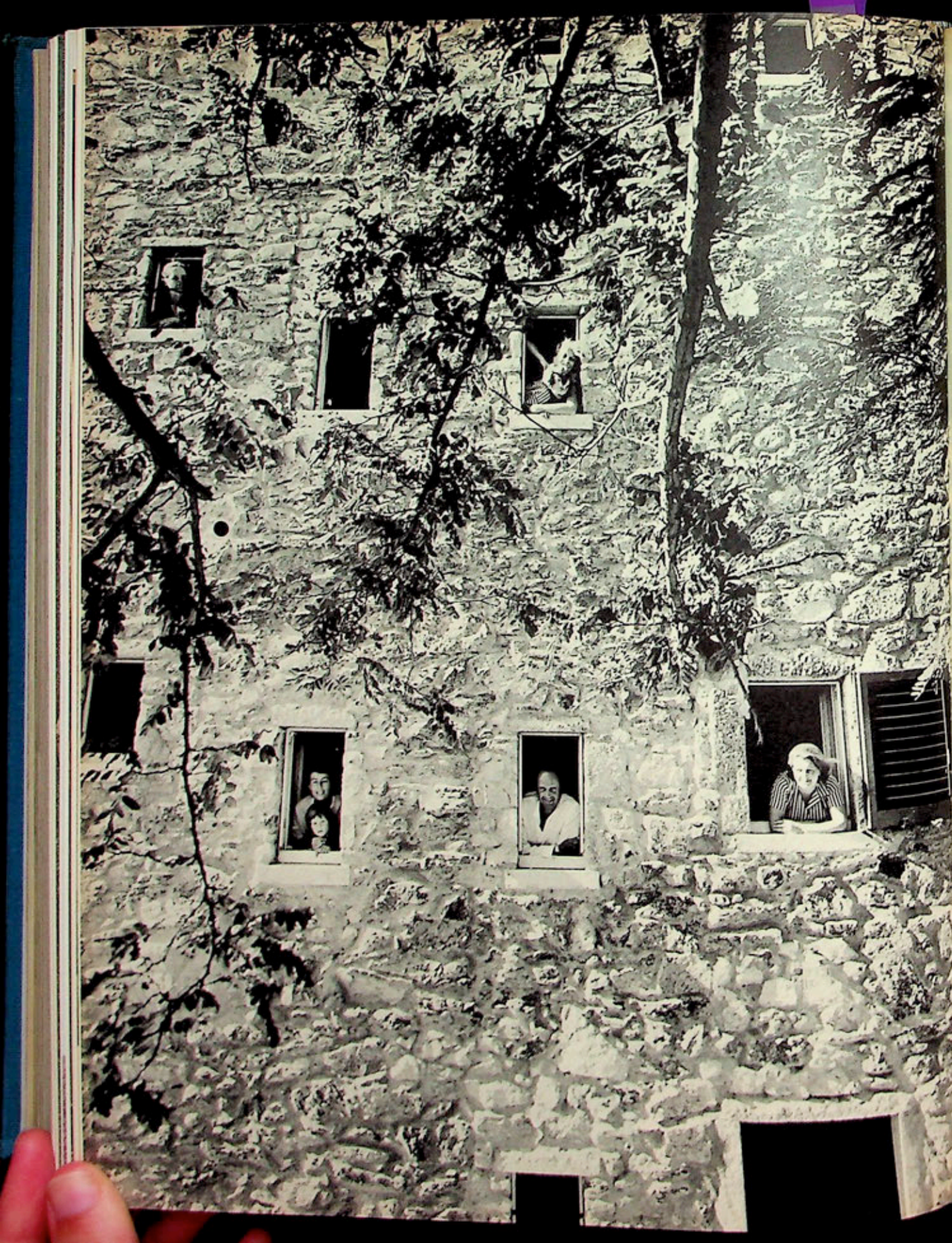
5. La coiffeuse de bois clair placée entre les deux fenêtres est surmontée d'un miroir dont le cadre abrite des tubes lumineux. Chaise blanche de Saarinen, garnie d'une galette de velours corail.

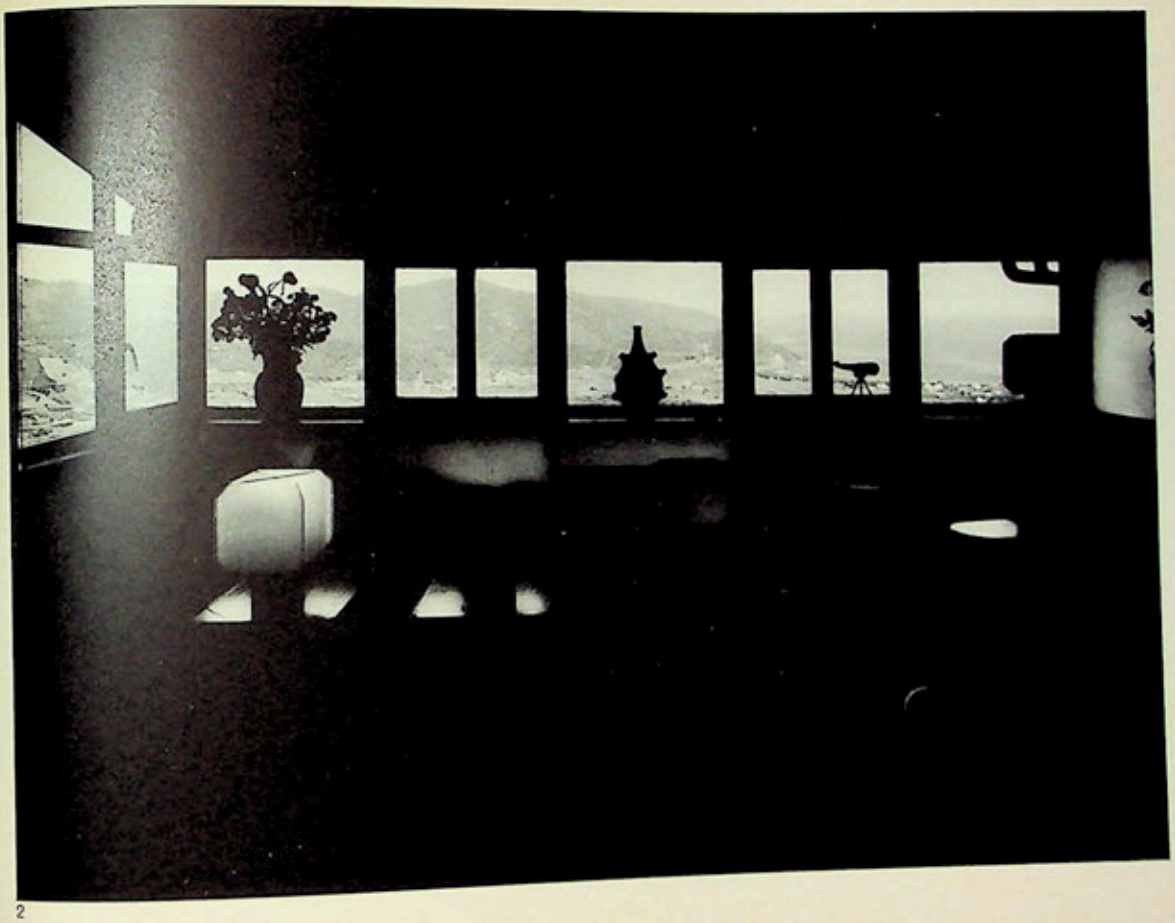
6. Dans la salle de bains de la maîtresse de maison, un tissu jaune-ocre recouvre les murs. Le plafond est tendu du même tissu, drapé comme une tente à partir du centre, et bordé d'un galon brun qui souligne la découpure de l'étoffe en haut des murs. Le lavabo est encastré dans un marbre gris, prolongé sur toute la largeur de la paroi pour former une étagère sur laquelle les objets de toilette voisinent avec les souvenirs personnels et les bibelots. La moquette tilleul est la même que dans la chambre. Un fauteuil couvert de tissu éponge orange (qu'on ne voit pas ici) met dans la pièce une note brillante et gaie.

5



6





2

En Méditerranée, trois maisons d'été

Reportage Enrichetta Ritter

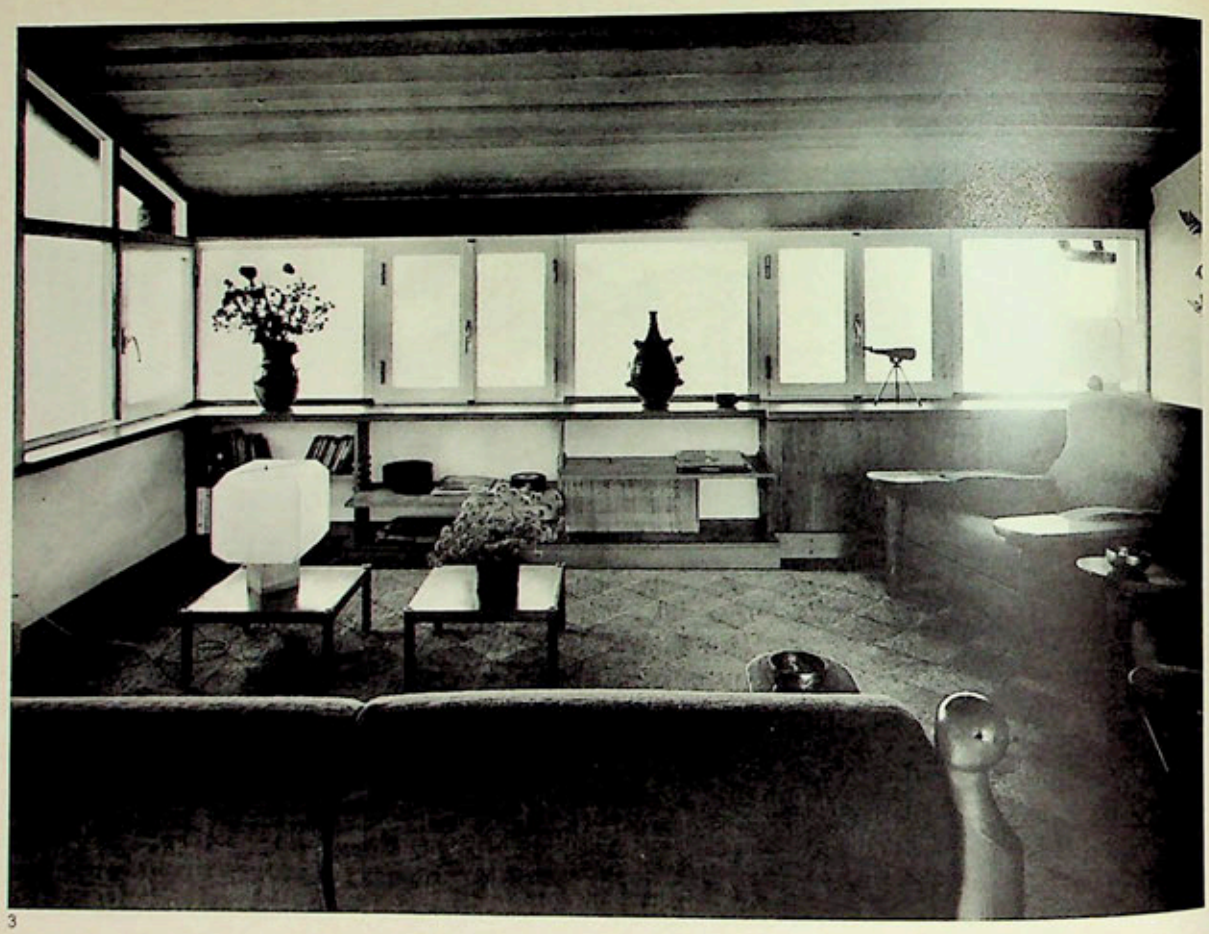
à l'île d'Elbe

Photographies Ugo Mulas

A Sant'Ilario in Campo, dans l'île d'Elbe, l'architecte Roberto Menghi a restauré pour un jeune ménage une maison de paysans du XVIII• siècle, qu'il a voulu adapter essentiellement à la détente et à la vie simple des vacances, entre la montagne et la mer. Le petit village plein de caractère, est situé à 200 mètres au-dessus du niveau de la mer, qu'on peut atteindre en cinq minutes avec une voiture.

1. A l'est, des petites fenêtres supplémentaires ont été percées dans le mur de la maison.

2. Au midi, les fenêtres de la salle de séjour donnent sur la mer et l'agglomération de Marina di Campo.



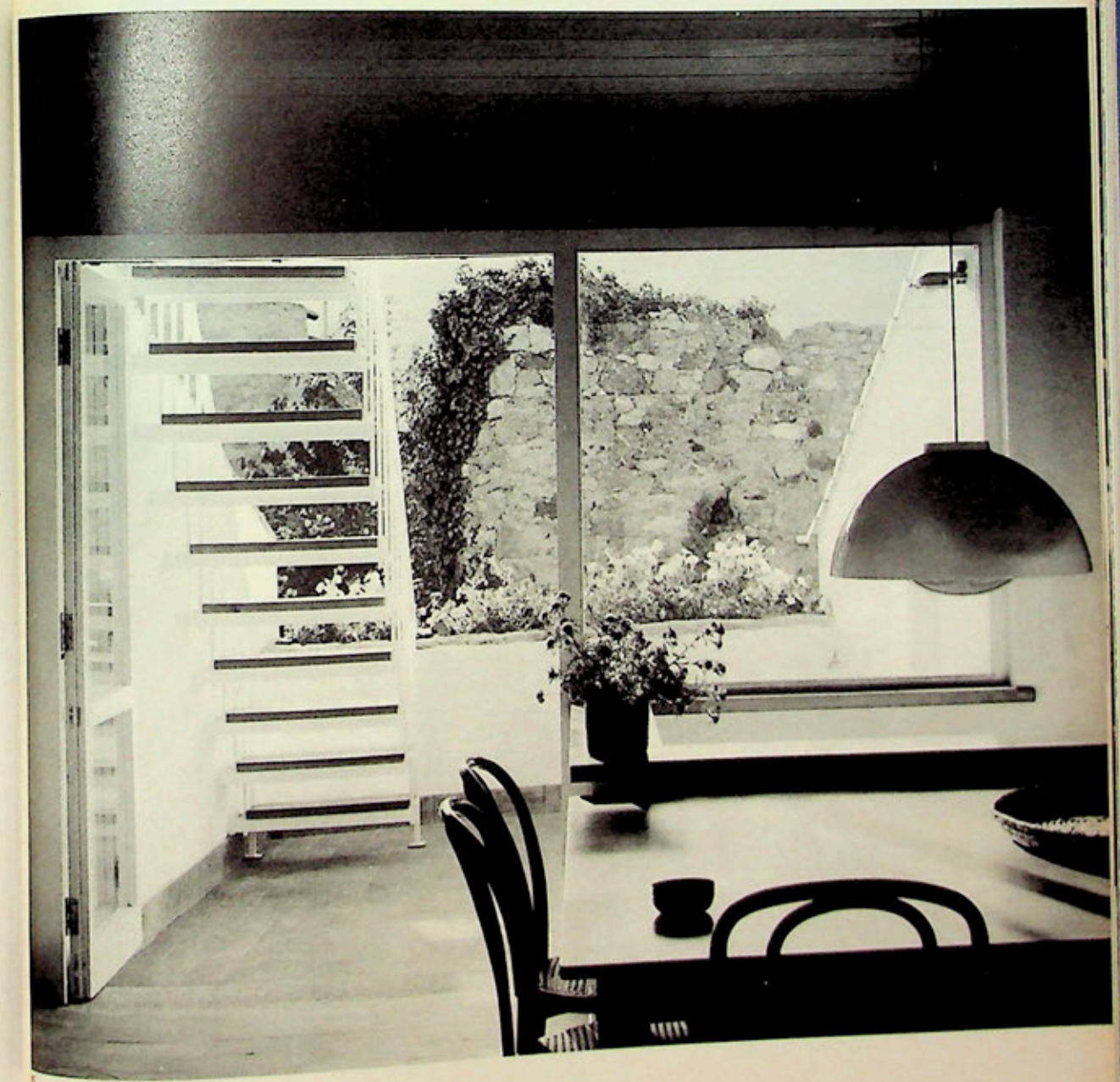
3

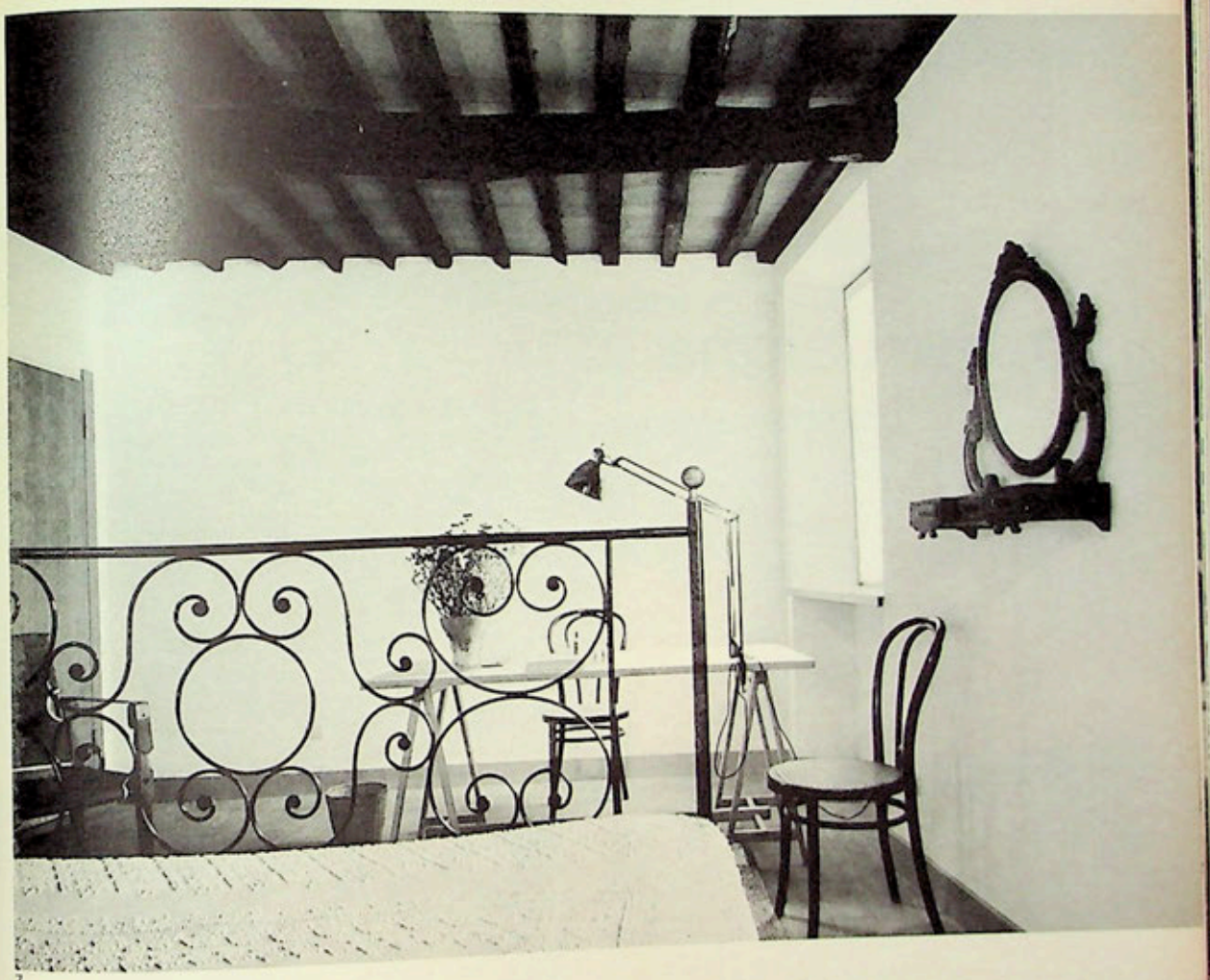
4

3. Roberto Menghi a dessiné lui-même les meubles de la grande salle de séjour. Les fauteuils et le divan sont recouverts de toile de chanvre bleue. Natte de paille espagnole. Lampe de Munari.

4. Détail de la salle de bricolage, avec un établi et des outils de menuisier.

5. Le coin repas dans la salle de séjour donne sur une petite terrasse qui permet de prendre les repas en plein air et communique avec la cuisine par un passe-plats. Carrelage de brique sur le sol. Table carrée dessinée par l'architecte. Sièges de Thonet. L'escalier en métal et pitchpin mène à la terrasse supérieure.





7

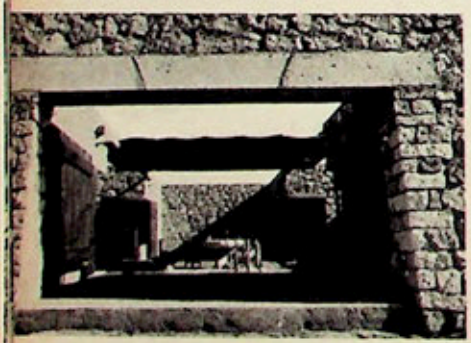
8

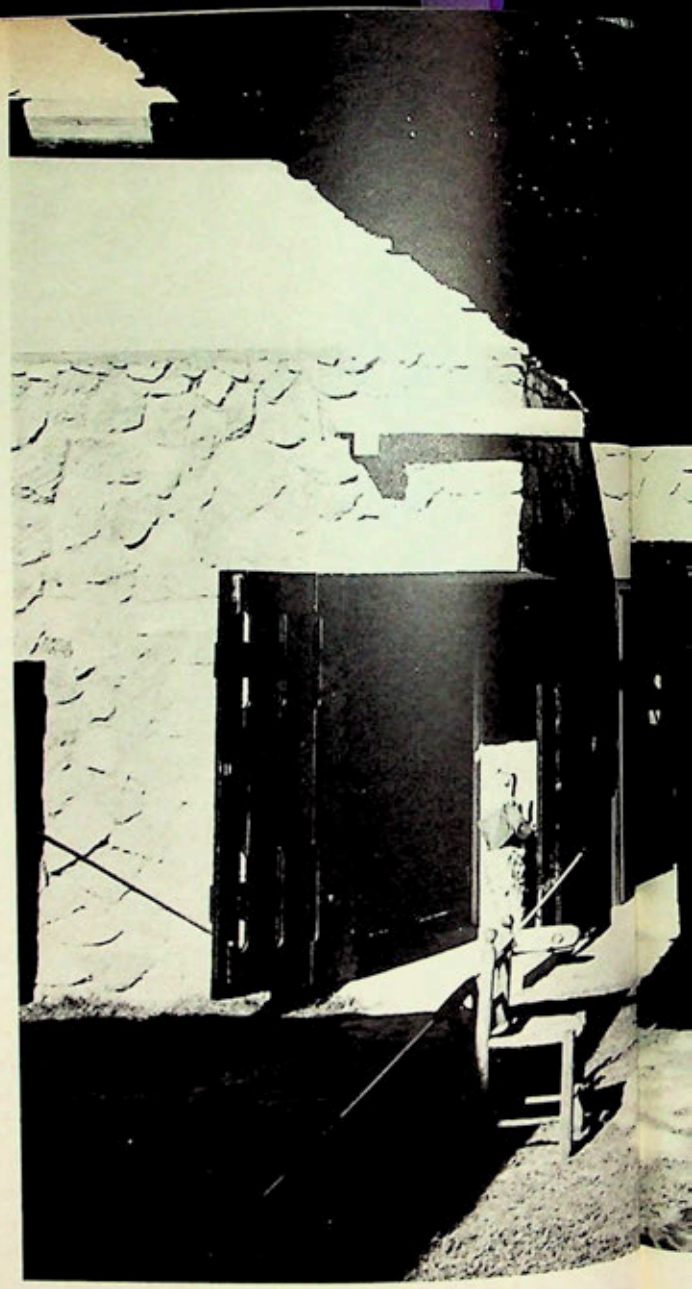
6. Dans la pièce des enfants, les divans-lits, dessinés par Menghi, comportent deux tiroirs pour le linge.

7. La chambre des parents. Le lit XIX^e^ et le miroir étaient déjà dans la maison quand les actuels propriétaires s'y sont installés. Lampe et table à dessin de Thonet.

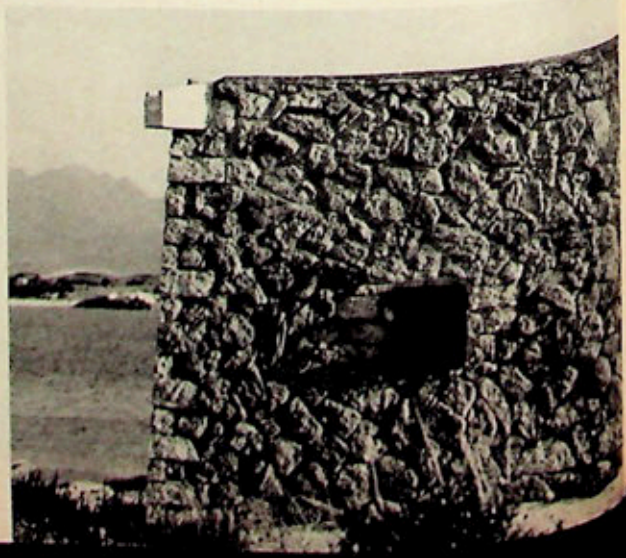
8. L'aménagement de la cuisine a été étudié pour réduire au minimum le temps nécessaire à la préparation des repas. Placards et plafonds de bois. Carrelage de céramique.

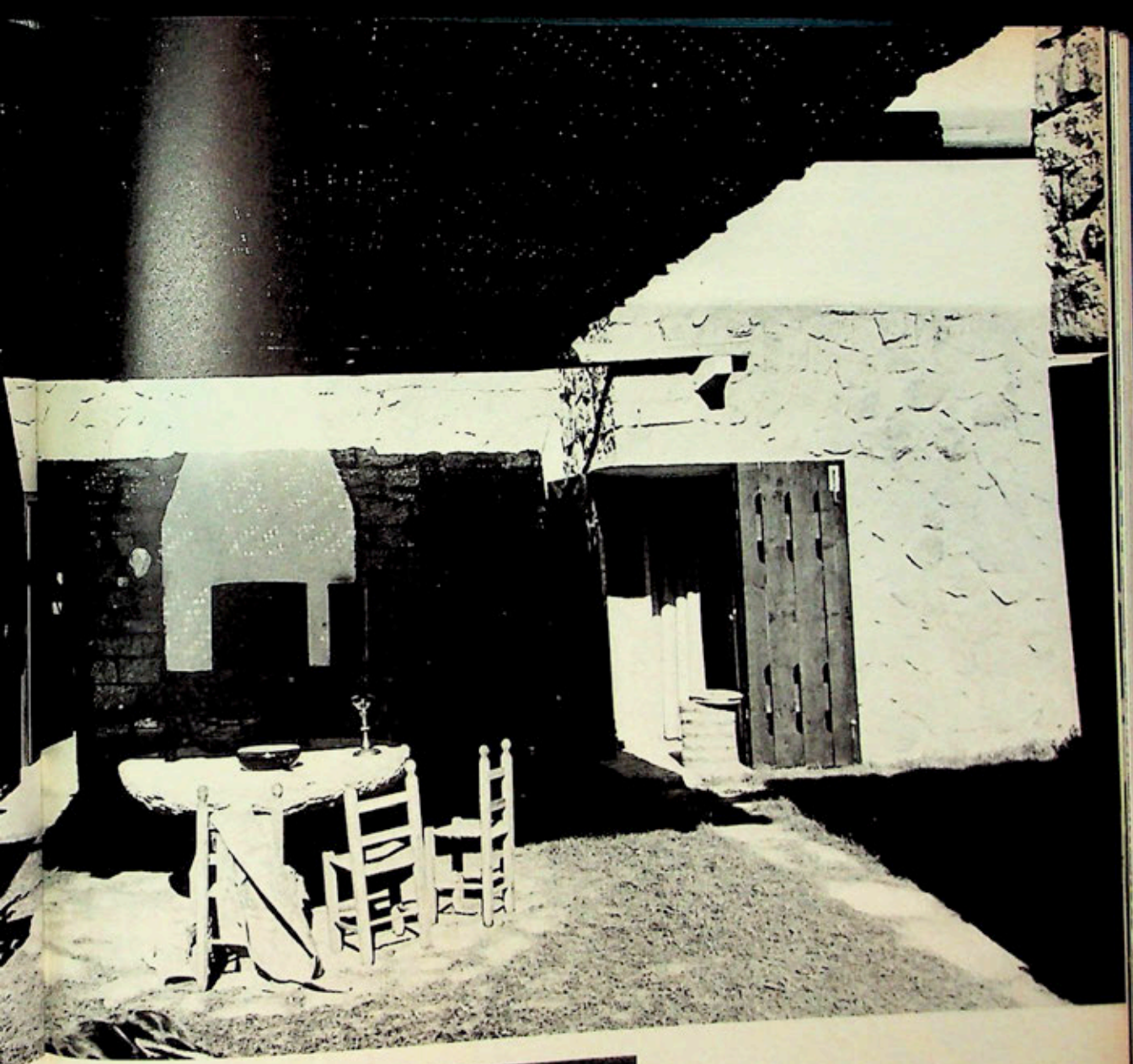
en Sardaigne

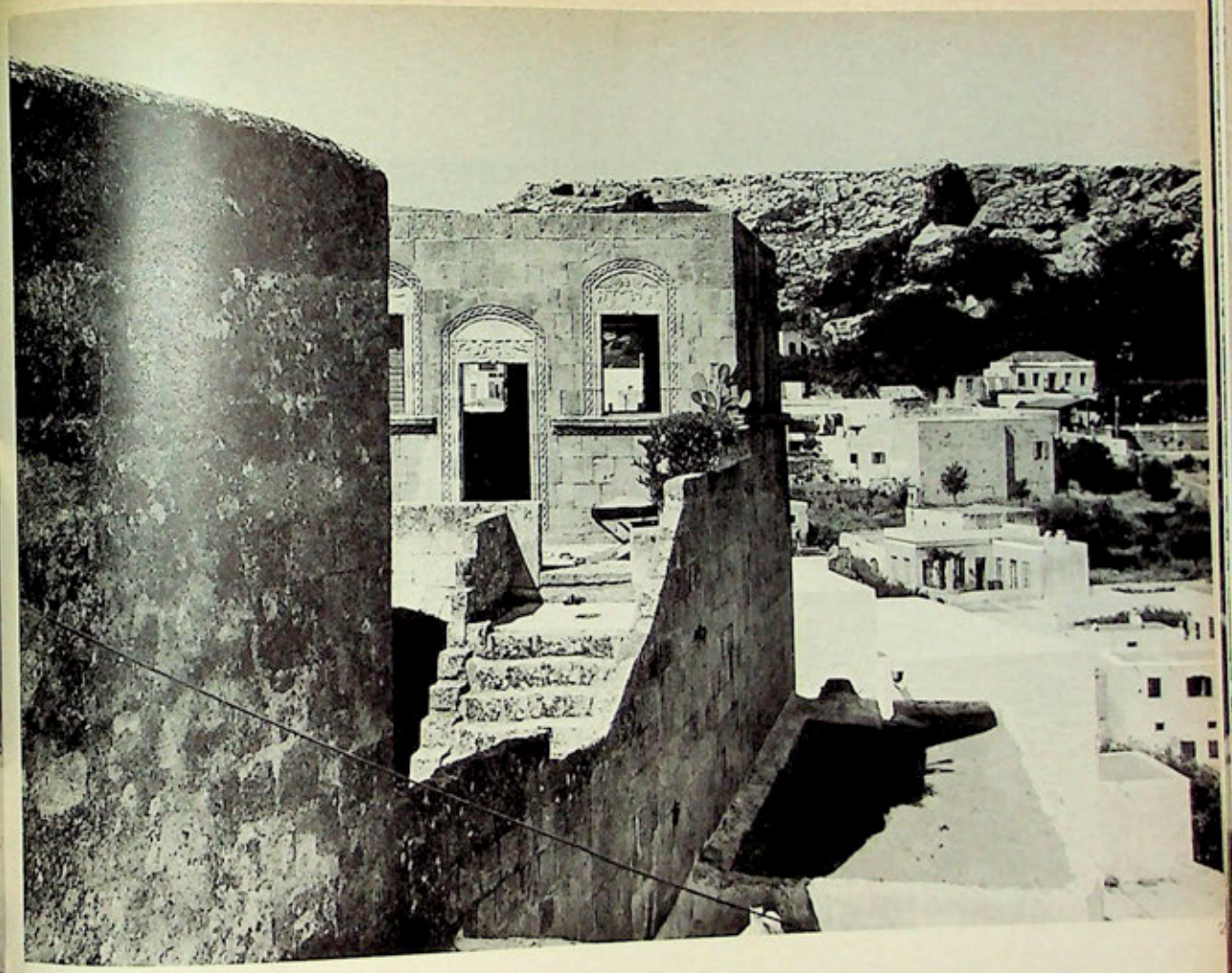




Cette maison au bord de la mer, dessinée par l'architecte Marco Zanuso, est un exemple remarquable de la manière dont l'architecture peut s'intégrer à un paysage. La construction est faite entièrement dans le beau granit de la région, la « Costa Smeralda ». C'est un campement « en dur », protégé des vents, tout proche de la mer, et conçu pour la vie en plein air. La villa est élevée sur un plan carré, dont les chambres, la cuisine, la salle à manger occupent les angles autour d'une grande salle de séjour à ciel ouvert, qui comporte un four et une cheminée. Au centre, une grande table en granit du pays. Chaises d'église. Un treillis de bambou tamise l'ardeur du soleil.





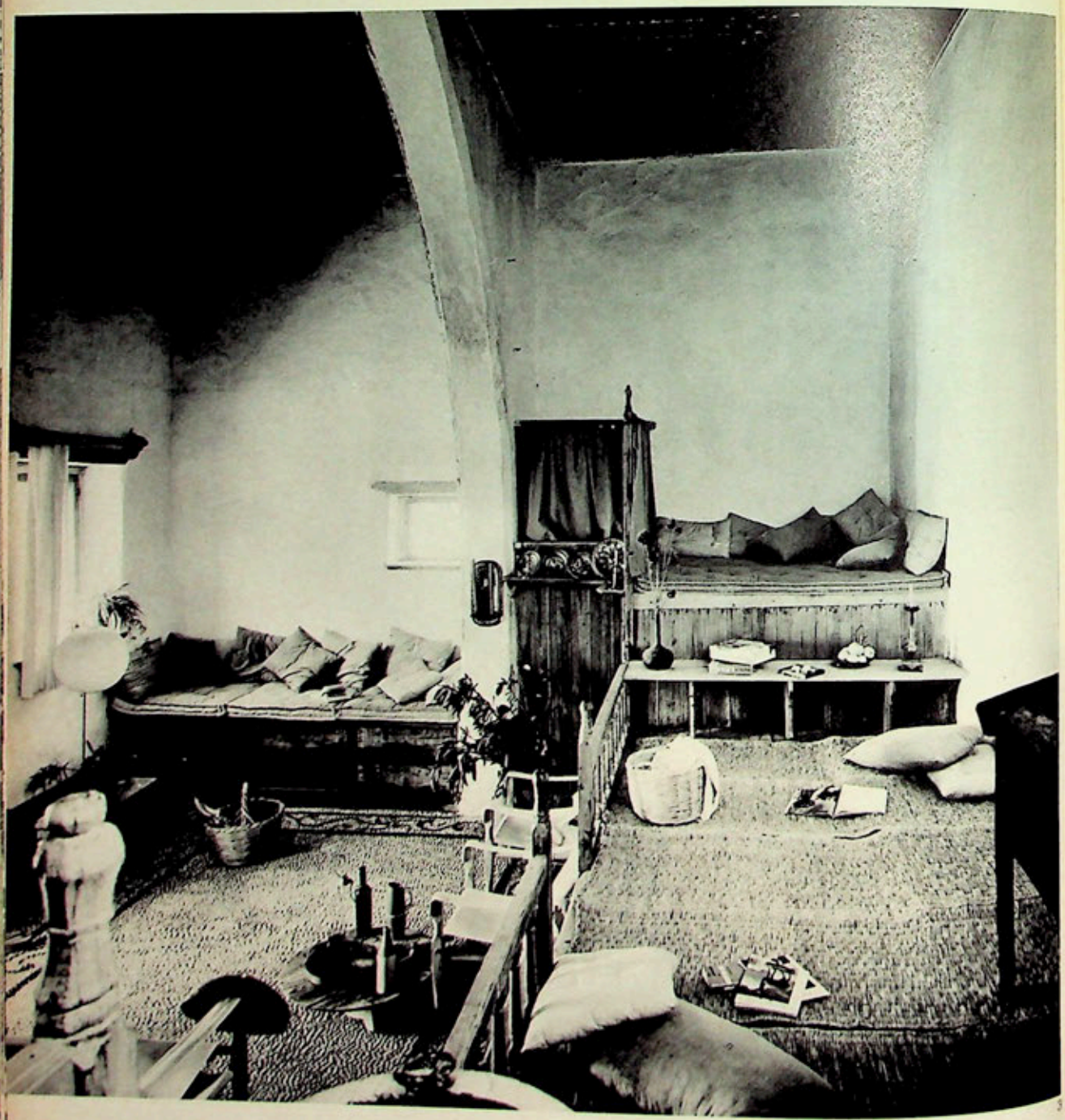


à Rhodes

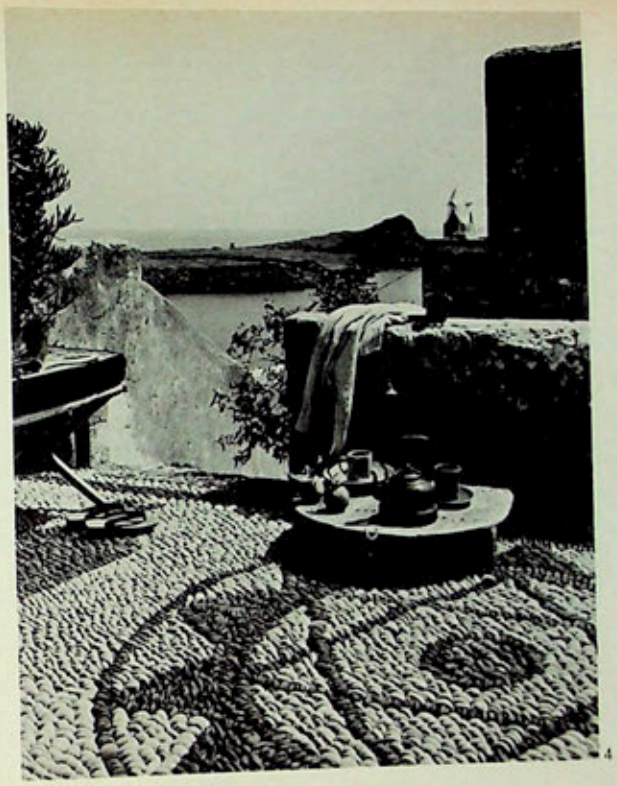
1. Toutes les pièces du rez-de-chaussée donnent sur la cour intérieure, qui est le centre et le cœur de la maison. Entourée de bancs de pierre et pavée d'une mosaïque de cailloux polychromes, elle commande également un petit patio servant de salle à manger.

2. Un escalier extérieur mène de la cour à une grande pièce dont les six fenêtres dominent les terrasses et qui est la chambre à coucher de la maîtresse de maison.

Au temps où les Chevaliers de Saint-Jean occupaient Rhodes, Lindos était la seconde ville de l'île. Elle a conservé ses vieilles maisons de pierre rose, bâties dit-on, par les notables de Rhodes que les Turcs chassèrent de la ville après le départ des Chevaliers. La tradition byzantine apparaît dans les délicats bas-reliefs qui soulignent les chambranles des portes et des fenêtres, mais on y décèle également la marque des maçons français, italiens ou espagnols amenés par les chevaliers. Habitées entre la fin du XVI[e] siècle et le XVIII[e] par des armateurs ou des corsaires, elles furent ensuite abandonnées, tandis que la ville apauvrie devenait peu à peu ce qu'elle est aujourd'hui, un modeste village de pêcheurs. C'est au cours d'un voyage au Levant que Beatrice Monti della Corte découvrit l'un de ces petits châteaux, admirablement situé au pied de l'Acropole et de l'ancienne forteresse des Grands-Maîtres, dans un décor saisissant de rochers et d'oliviers centenaires. Elle décida alors de restaurer la maison, pour en faire une demeure confortable et moderne, tout en respectant scrupuleusement la structure, la noblesse et le charme de ses vieux murs.



3. La grande salle du rez-de-chaussée dont la hauteur occupe deux étages, a conservé sa structure d'origine et son plafond peint en noir et rouge. Elle servait à la fois de dortoir et de salle de réunion, selon la mode turque. La plate-forme de bois, couvertes de nattes et de coussins comportait des placards où l'on enfermait la literie pendant la journée. Toutes ses boiseries ont été restaurées. Les bancs et les alcôves ont été transformés en divans, garnis de matelas et de coussins recouverts de grosse toile jaune et rose.

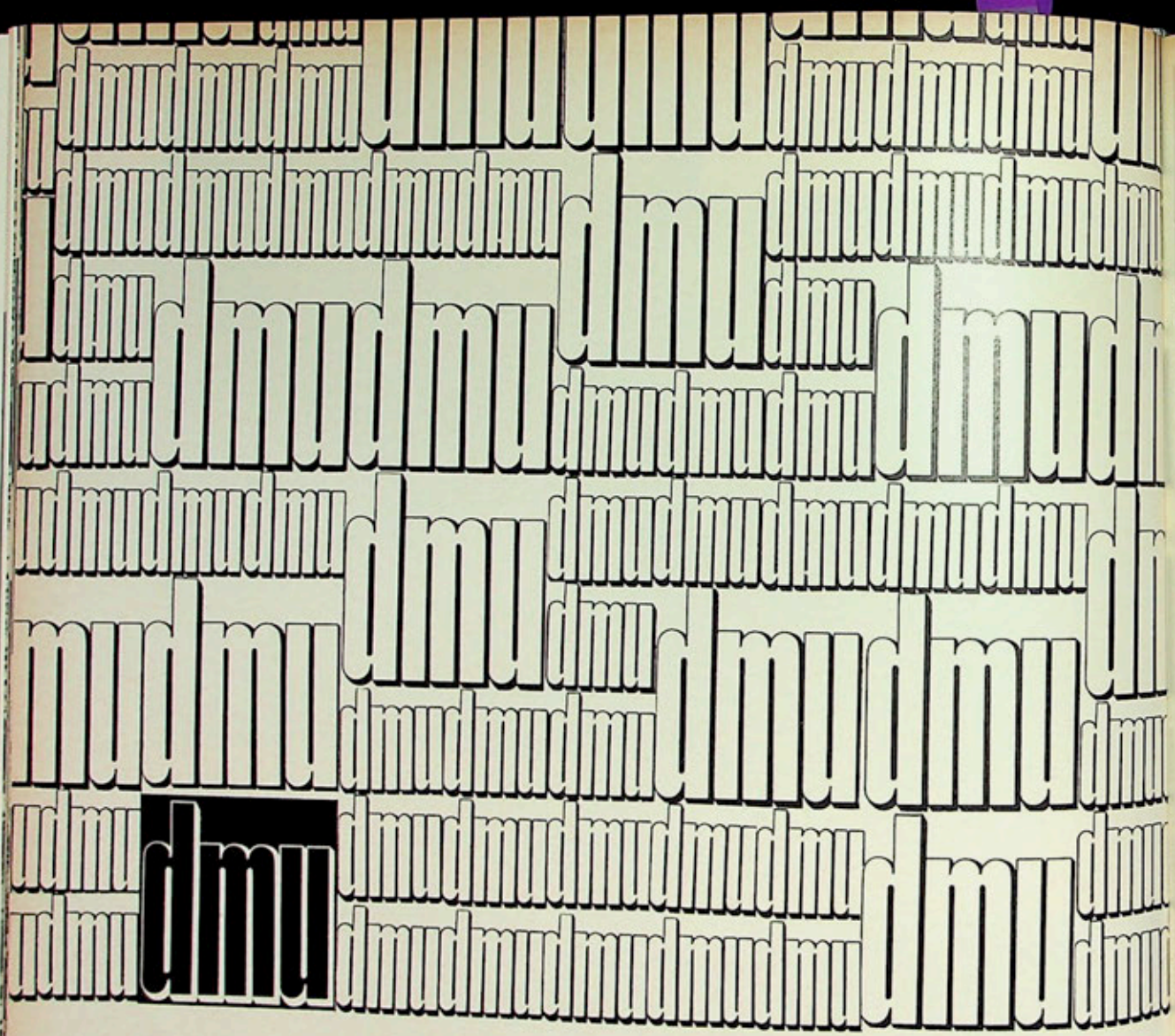


4

4. La petite terrasse attenant à la chambre à coucher est pavée de cailloux blancs et noirs qui couvrent aussi le sol de la chambre.

5. La grande terrasse, ouverte d'un côté sur le jardin d'oliviers, domine la baie de Lindos. Elle sert de toit à une dépendance qui s'appuie au bâtiment principal.

5



présente
depuis le 15 octobre,
dans un nouveau cadre,
de nouveaux modèles

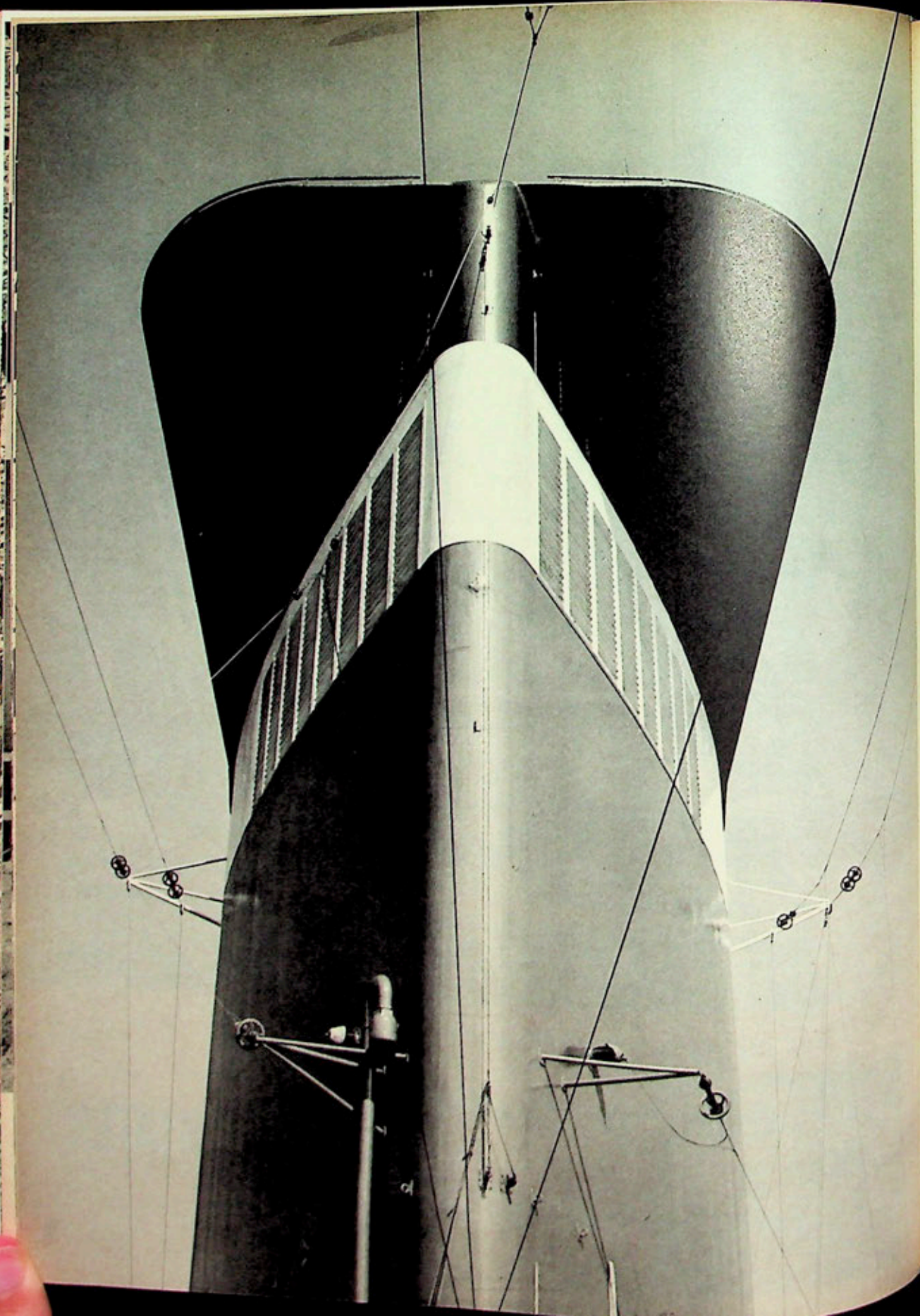
MOBILIER CONTEMPORAIN FRANÇAIS S.A.

société anonyme au capital de 504.000 nf

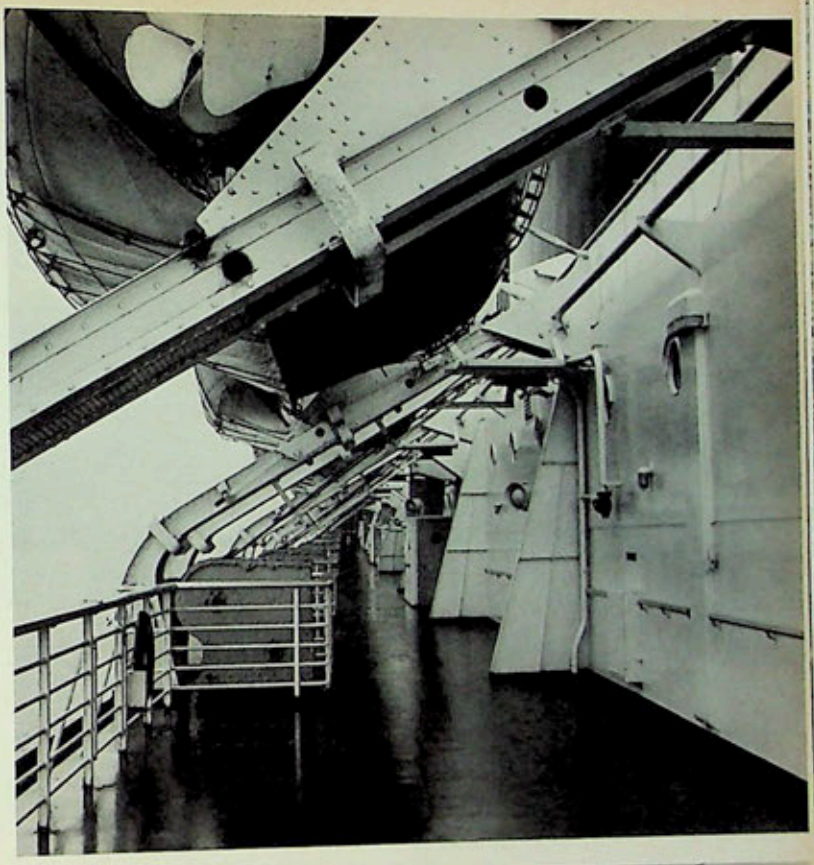
85 bis avenue de wagram paris 17
téléphone : wagram 83-59 +

bureaux d'études et exposition 1er étage

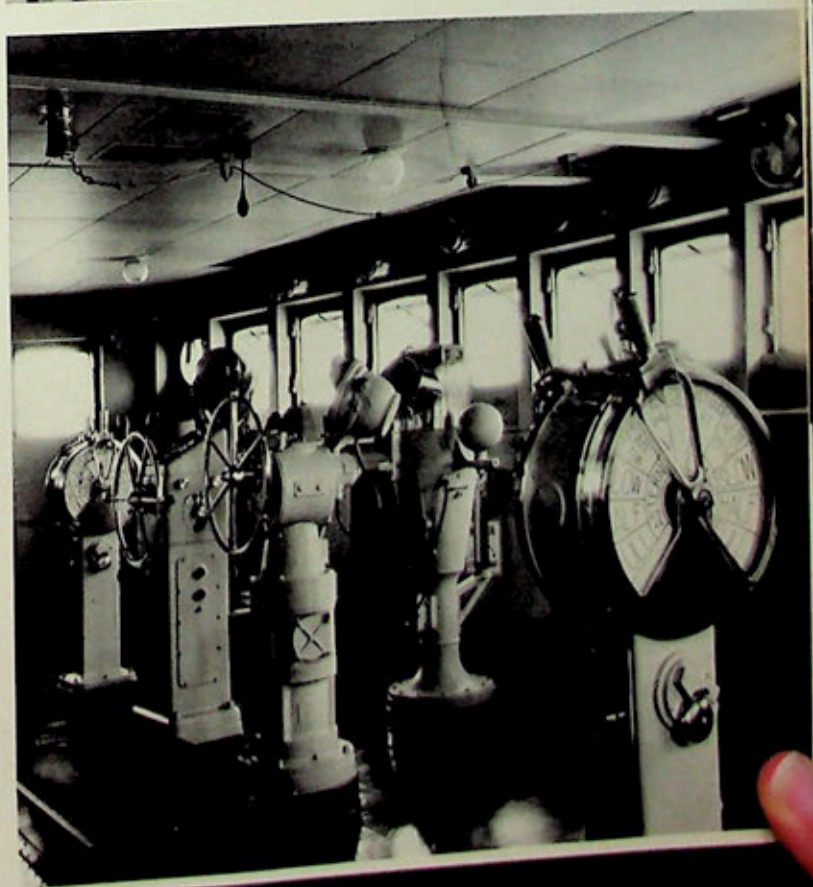
S.S. UNITED STATES



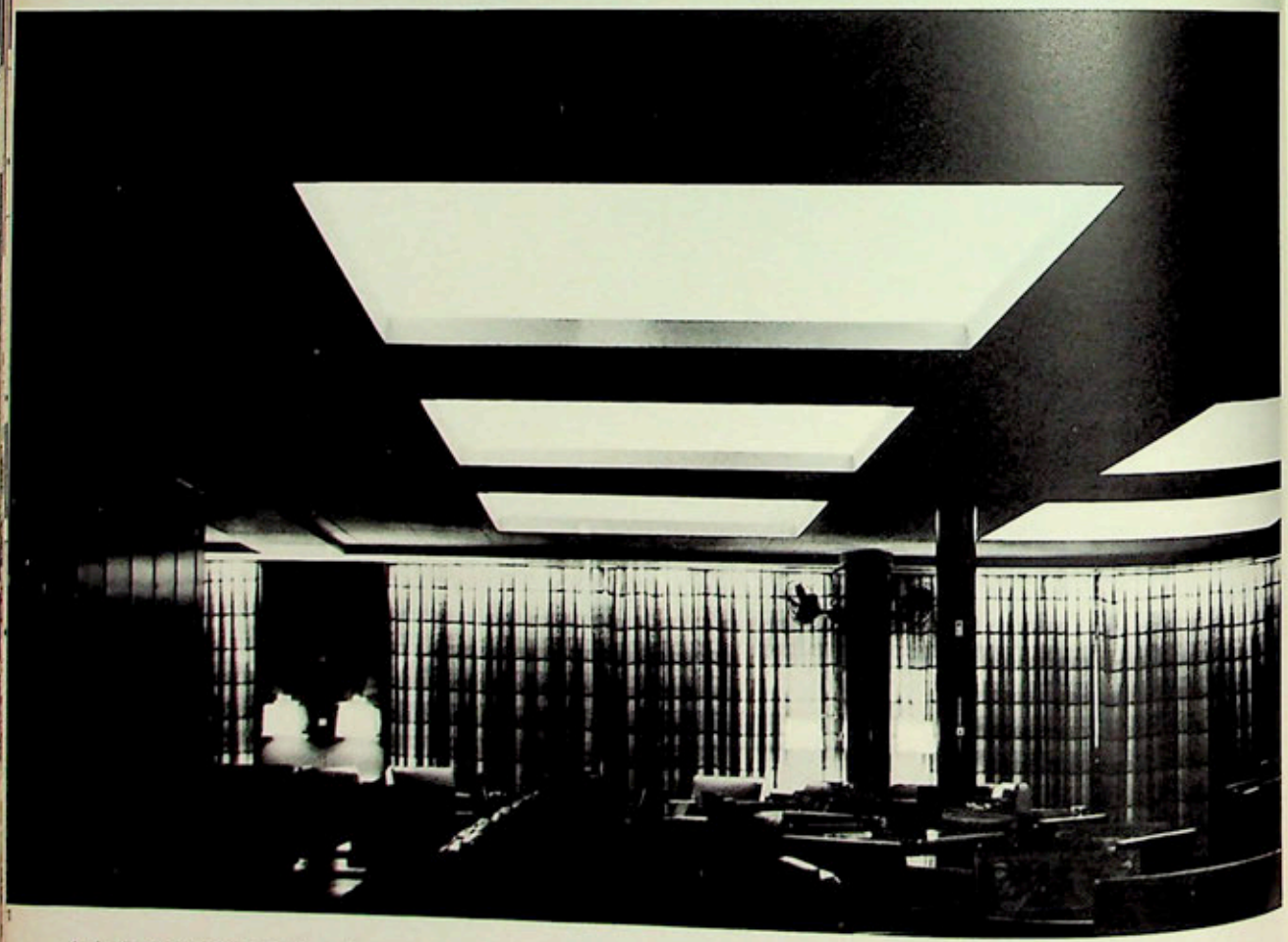
S.S. UNITED STATES



Le « Sun Deck », l'un des douze ponts du « United States ».



La passerelle de commandement.
Le S.S. United States (51 821 T.X.) est le plus grand et le plus rapide des paquebots construits aux Etats-Unis. Il détient le « Ruban Bleu », record de vitesse sur l'Atlantique Nord, depuis son premier voyage, en 1952. Les 640 cabines, réparties sur huit ponts, accueillent 2000 passagers, 1000 membres d'équipage assurent le service.



1. Le Bar-fumoir de première classe. Les murs marron foncé incrustés de métal, les sièges de cuir roux, les rideaux écossais dans une gamme de tons bruns créent une atmosphère très sobre et raffinée.

2 et 4. Dans le Navajo Cocktail Lounge, petit salon pour les cocktails, des panneaux peints sur sable composent un décor original qui s'harmonise avec la couleur du cuir qui garnit les fauteuils. Les grands hublots sont pourvus de stores orientables. Un revêtement synthétique, brillant comme une laque, couvre le sol.

3. Une suite de grand luxe. L'élégance de chaque détail s'accorde à l'ambiance harmonieuse et douce créée par les feuilles d'or qui tapissent les murs. Toutes les installations du bateau ont été conçues par la United States Lines pour assurer aux passagers sur l'océan le confort, le repos et la détente dans un cadre somptueux.

2

3

FAITES FAIRE EN DALFLEX

UN SOL "JOIE DE VIVRE"

En jouant avec les 18 coloris Dalflex
et les mille et une manières de disposer les dalles,
vous aurez chez vous des sols personnalisés
suivant votre fantaisie et le style de votre mobilier.
Dalflex renouvelle et modernise le décor de votre vie,
ses coloris gais et lumineux
apportent à votre famille
le bien-être et la joie de vivre.

ON PEUT COMPTER SUR UN SOL DALFLEX

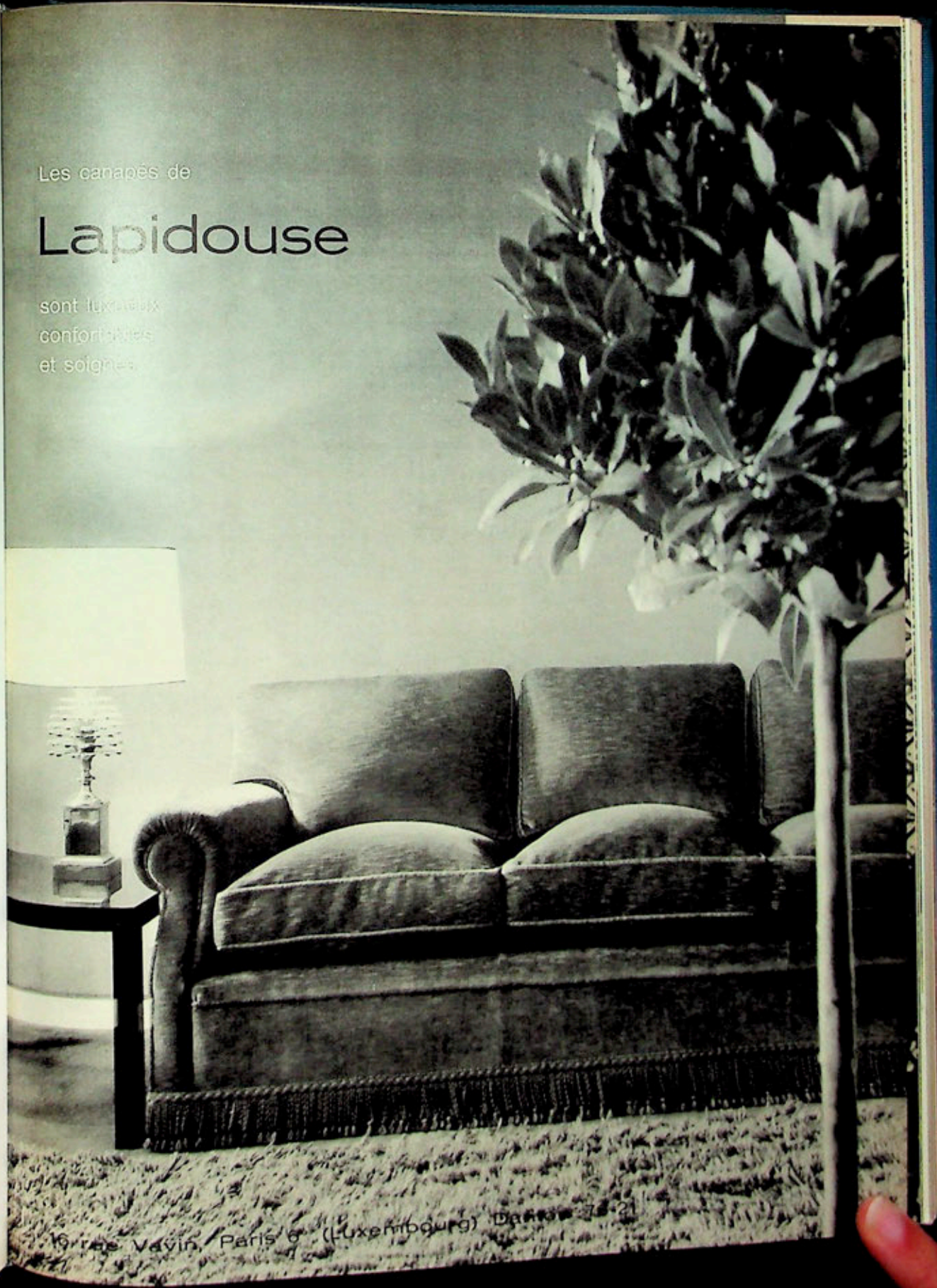
Une récente enquête officielle effectuée
par le Centre Scientifique et Technique du Bâtiment
dans des immeubles terminés depuis 8 ans,
montre que les dalles vinyl-amiantées type Dalflex 2,5
sont nettement en tête de tous les revêtements
de sols minces, aussi bien pour l'aspect général
que pour leur résistance à l'usure
et au poinçonnement des meubles et des talons.
Dalflex est la sécurité pour l'avenir. Dalflex résiste à l'eau,
aux graisses et aux produits chimiques courants.
L'usure n'altère pas ses coloris
marbrés dans la masse.
Ses grandes dalles jointives sont hygiéniques.

DOCUMENTATION ILLUSTRÉE SUR DEMANDE

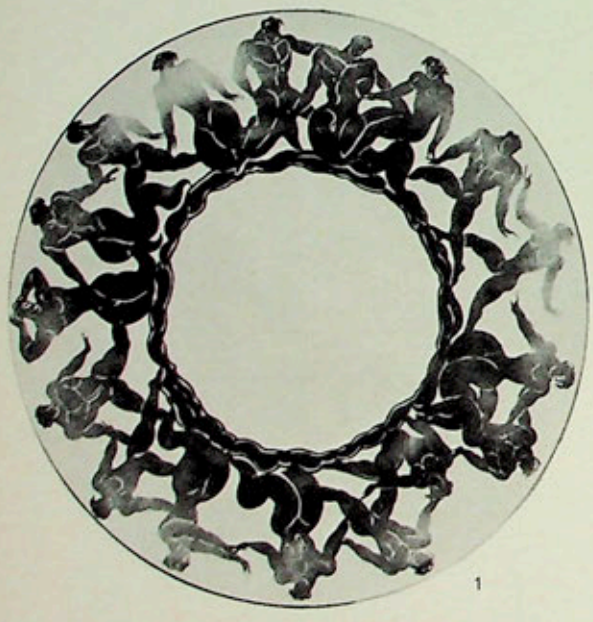
DALFLEX

PRODUCTION DE LA SOCIÉTÉ Dalami

BUREAUX: VERNOUILLET (S.-&-O.) TÉL. 965 71-60 HALL D'EXPOSITION: 33, RUE D'ARTOIS, PARIS 8e 359 67-97

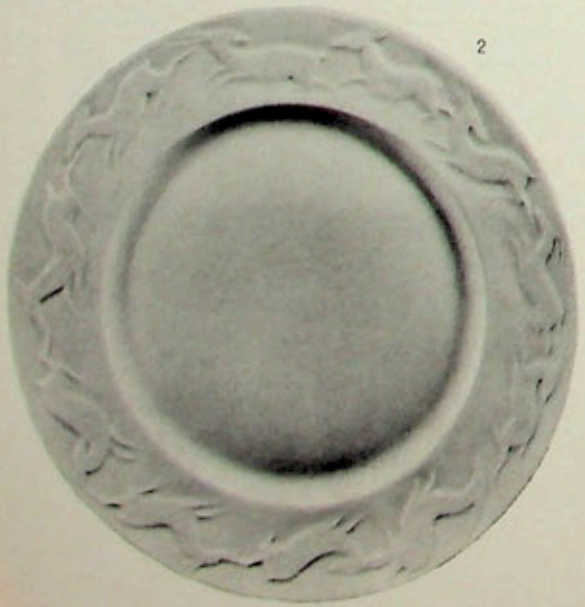

Les canapés de
Lapidouse
sont luxueux
confortables
et soignés
Vavin, Paris 6e (Luxembourg)

L'œil aux aguets



1

2

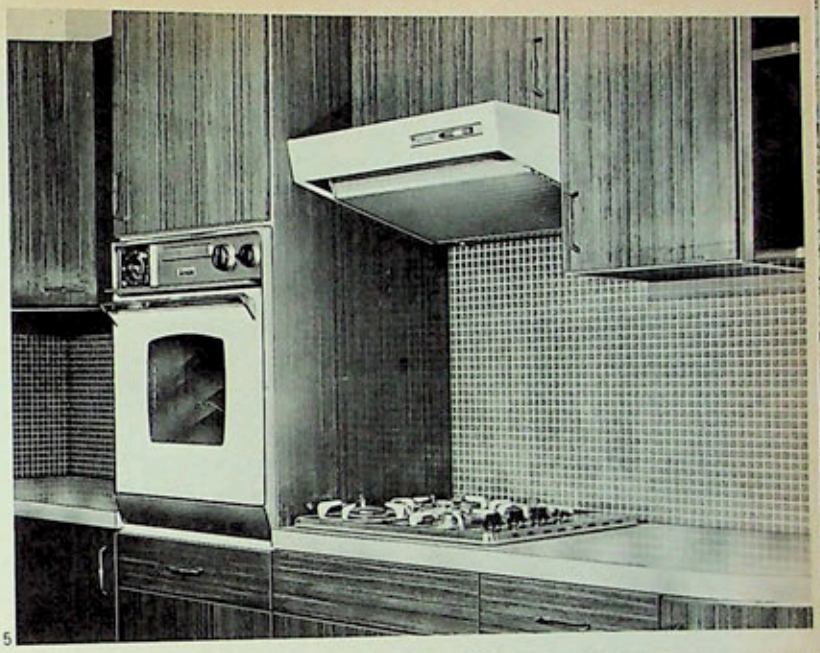


1. « Olympie », l'un des services d'or créés par Jean Mayodon pour Haviland.

2. « Antilope », présentoir réalisé par Haviland en céladon « clair de lune », une pâte spéciale, de nuance très fine, réservée à la manufacture.

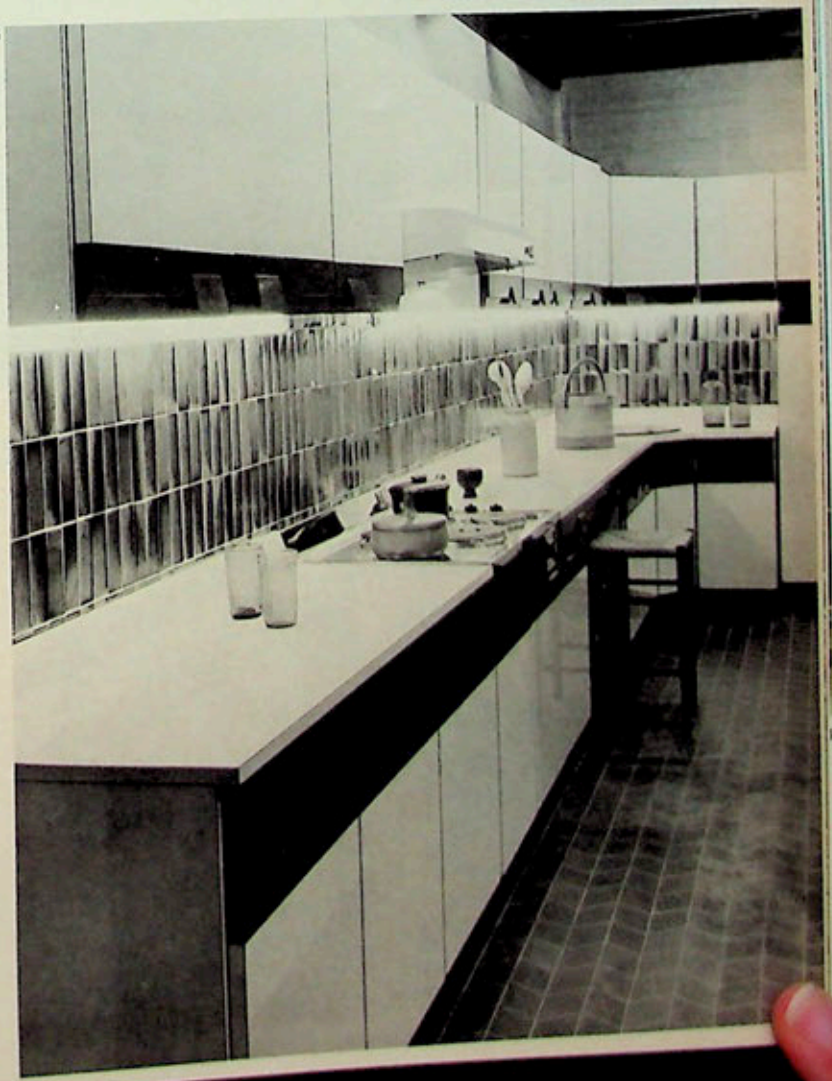
3. Dans cette cuisine conçue et aménagée par l'architecte Tommasini, l'élément décoratif est constitué par un revêtement en carreaux de faïence de Gabbianelli.

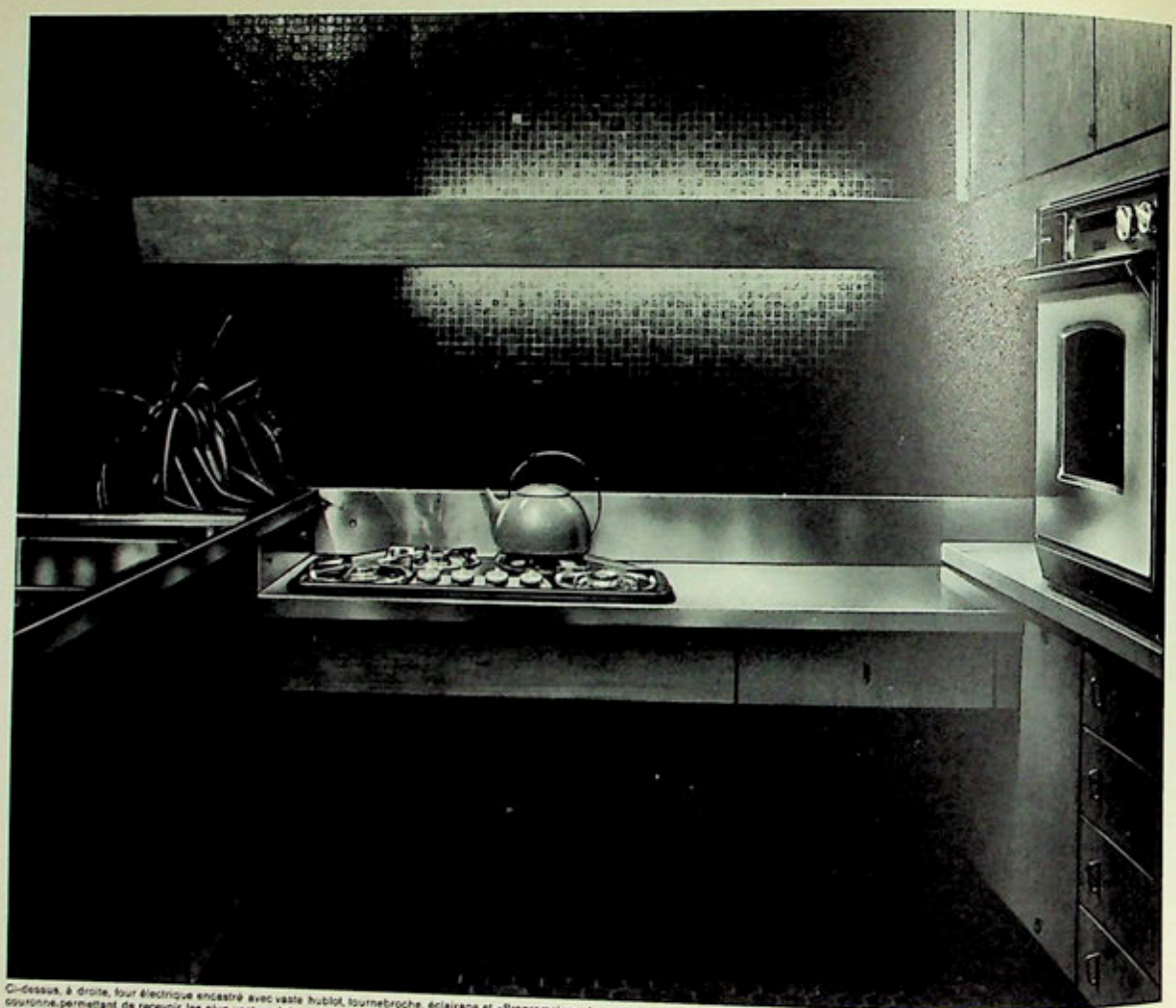
4. Cette cuisine réalisée par P. Gautier-Delaye pour « Week End » est en doucier massif huilé. Les portes des placards sont faites de lattes de bois assemblées par des tourillons en bois tourné. Table et chaises de paille en pin des Landes. Sol dallé de grès noir. Revêtement de briquettes roses sur les murs. Au-dessus de la plaque chauffante, la hotte est constituée par une dalle de verre de Boussois.



5. Meubles hauts et bas de la cuisine « Prestige » de Giblin-Lavault, dans lesquels sont incorporés un four électrique automatique, une plaque de cuisson à quatre brûleurs tous gaz et une hotte aspirante à ozone Scholtes.

6. Installation de cuisine par éléments Boffi (Agent pour la France I. Sarfati). Les panneaux de contreplaqué recouverts de lamifié comportent un bandeau horizontal en noyer-mansonia massif spécialement traité et plastifié en polyester mat. Evier, plaque de cuisson et four en acier inoxydable. Les plans de travail sont terminés vers le mur par un dosseret moulé qui facilite leur entretien.





Ci-dessus, à droite, four électrique encastré avec vaste hublot, tournebroche, éclairage et «Programelec». Au centre, table de cuisson 4 feux «tous gaz» à flamme pilote, en acier inox avec brûleurs en demi-couronne permettant de recevoir les plus vastes récipients - document «l'œil» architecte : Michel De Potestad.

art culinaire et architecture

La cuisine est désormais un lieu privilégié où règne la maîtresse de maison, d'où elle dirige son intérieur, à la fois capitaine, intendant et cordon bleu. A l'image de celle qui l'occupe, cette pièce se veut avant tout séduisante. On y travaille bien sûr, on y cuisine, mais surtout on y vit : elle donne le ton à la maison.

C'est dans cet esprit que SCHOLTES a dissocié le classique assemblage four + brûleurs et créé des éléments indépendants. Ils ont l'avantage pratique de faciliter la tâche de la maîtresse de maison et l'avantage esthétique de s'incorporer à l'ensemble architectural, dissimulant l'infrastructure dans le matériau choisi pour décorer la cuisine: céramique, bois ou panneau lamifié. Ils ne laissent apparaître au regard que les façades et tables de travail émaillées blanc ou gris harmonic ou en acier inoxydable poli. Ce procédé supprime la fâcheuse solution de continuité entre la cuisinière et les autres appareils ou éléments de cuisine.

SCHOLTES propose, pour résoudre d'une manière fonctionnelle, originale et rentable, les problèmes d'équipement intégral de la cuisine, une vaste gamme d'éléments de cuisson : 2 fours à encastrer, 1 four électrique mobile (à poser, accrocher ou encastrer), 6 tables de travail 4 feux, électriques, «tous gaz» ou mixtes (3 tables trapézoïdales, 3 tables rectangulaires) 2 tables à 2 brûleurs ou 2 plaques électriques, 1 poste de cuisson mobile doté d'une plaque électrique «automatic» avec thermostat à 12 positions.

Tous ces modèles sont présentés en acier inox, émail blanc ou gris harmonic.

F 64 E - Four électrique mobile qui se pose, s'accroche ou s'encastre. Automatique avec «Programelec» Tournebroche, gril infra-rouge, vaste hublot, éclairage intérieur. Se branche sur une prise ordinaire et ne consomme pas plus qu'un appareil de chauffage.

T 65 QEE - table de travail rectangulaire de faible encombrement. Plateau blanche emboutí d'une pièce. Existe en version électrique, gaz et mixte (ci-dessus) avec 2 brûleurs à flamme pilote et 2 plaques «automatic».

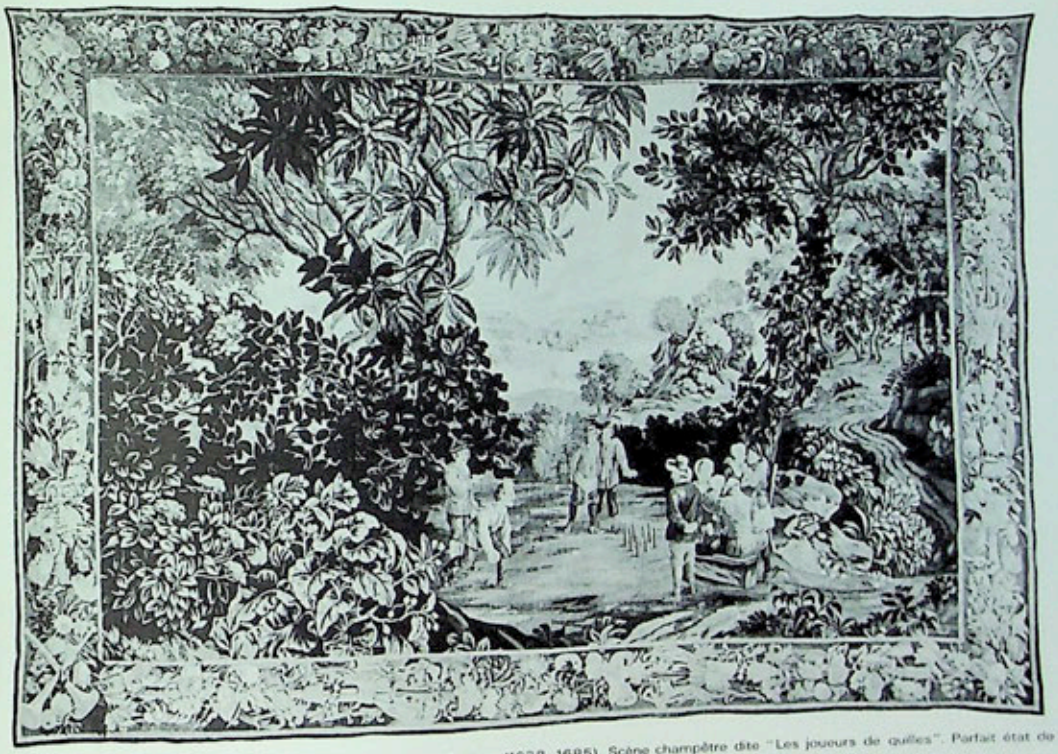
La plaque «automatic» Scholtès à régulateur incorporé et palpeur central maintient une température constante à l'intérieur du récipient et, désormais, plus rien ne brûle, plus rien ne déborde.

Scholtès

a tout pour cuire

Documentation technique «12 éléments de cuisson indépendants» adressée gratuitement sur simple demande

Lagrange-Thionville (Moselle) - b.p. 6



Très belle et fine tapisserie Flandres, carton de David Teniers (1638-1685). Scène champêtre dite "Les joueurs de quilles". Parfait état de conservation. Hauteur 3 m, longueur 5 m. Photo couleurs en communication sur demande

EXPOSITION DE TAPISSERIES ANCIENNES

DES XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} SIÈCLES

et de quelques tapis rares présentés dans un cadre prestigieux du 20 octobre au 20 novembre 1965

Dario Boccara

EXPERT AU COMITÉ SUPÉRIEUR DES DOUANES

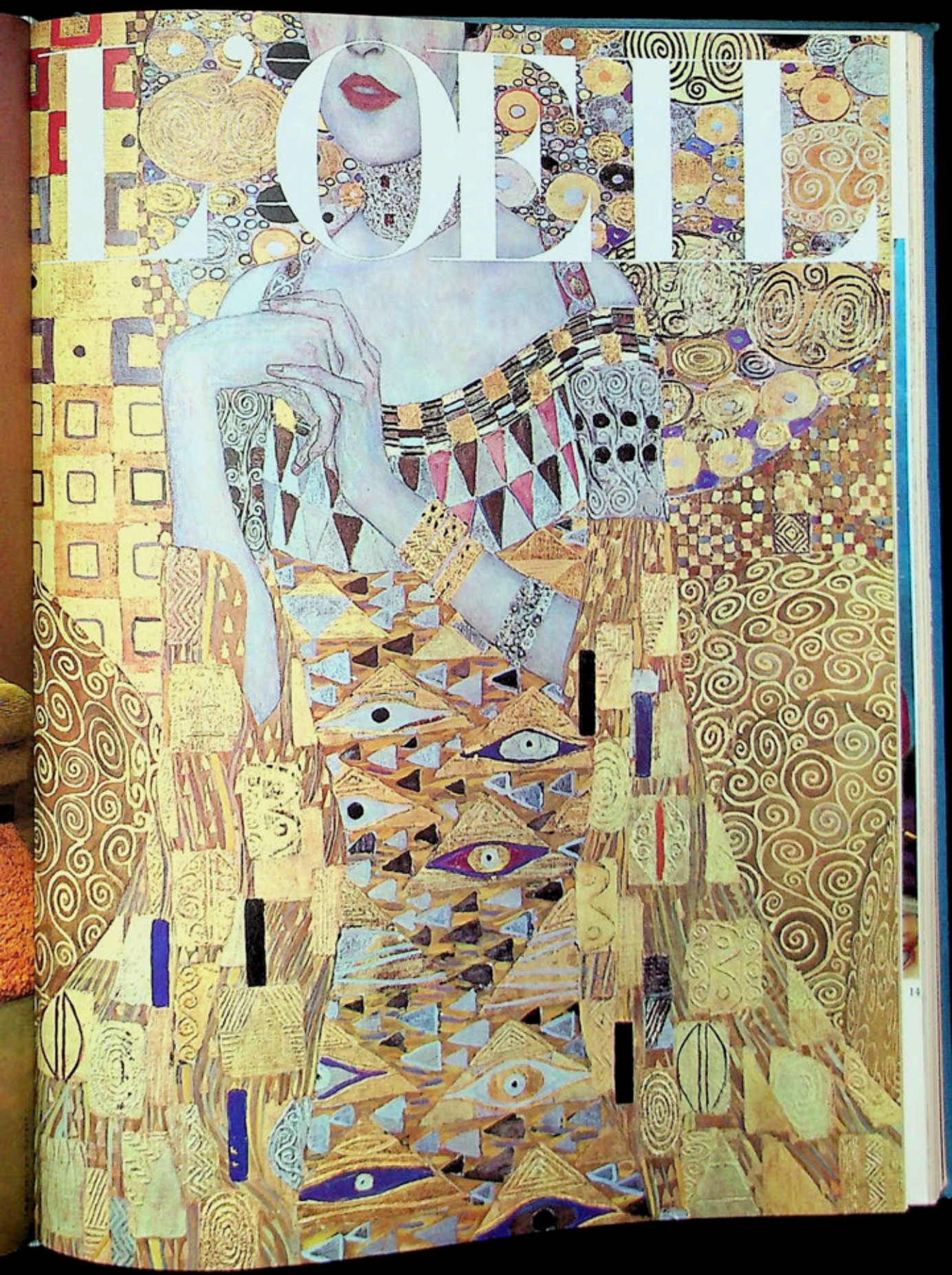
SEULE ADRESSE A PARIS : 184 FAUBOURG SAINT-HONORÉ (hauteur rue de Berri) - TÉL. ELY. 84-63

A LYON : BOCCARA, 18, PLACE BELLECOUR - TÉL. 37-19-19

Canapé sur socle, recouvert de velours (ci-dessus) ou autre tissu. Coussins en duvet, housses amovibles.

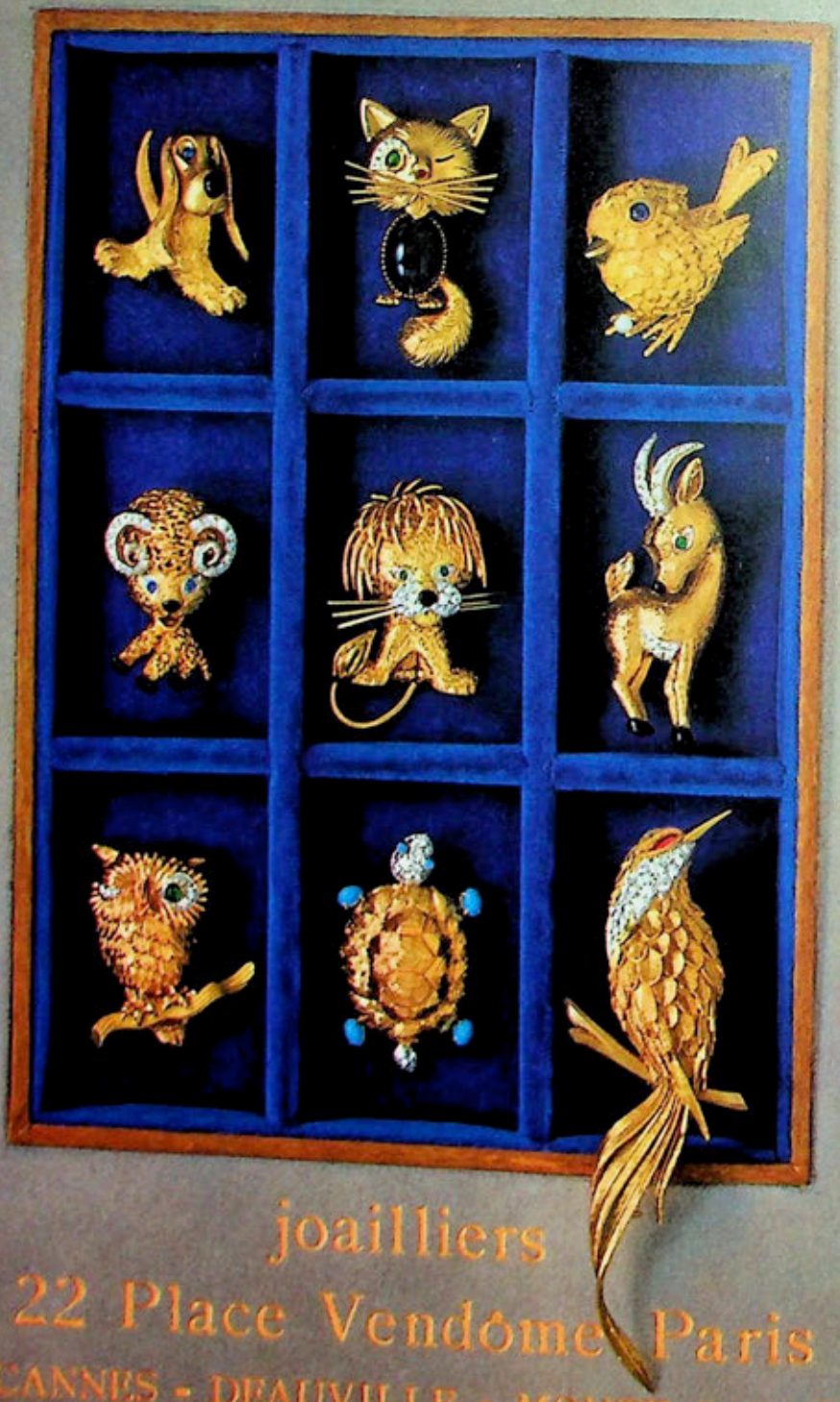
FORMES NOUVELLES

DÉCORATION MEUBLES SIÈGES OBJETS RIDEAUX LUMINAIRES BUREAU D'ÉTUDES
22 boulevard Raspail, Paris 7 - Bab 78-20 - Ouvert sans interruption de 9 h à 19 h 30
LYON GRANGE - NICE : BUSSIENNE - CLERMONT-FERRAND : CABY ROCHARD - GRENOBLE : MEUBLES &
GALERIES D'AUJOURD'HUI - TOULOUSE : JEAN CALVAGI - ITALIE : C.B. BERNINI & FIGLI VIA CEFALONIA 5, MILANO


L'ORO

VAN CLEEF & ARPELS

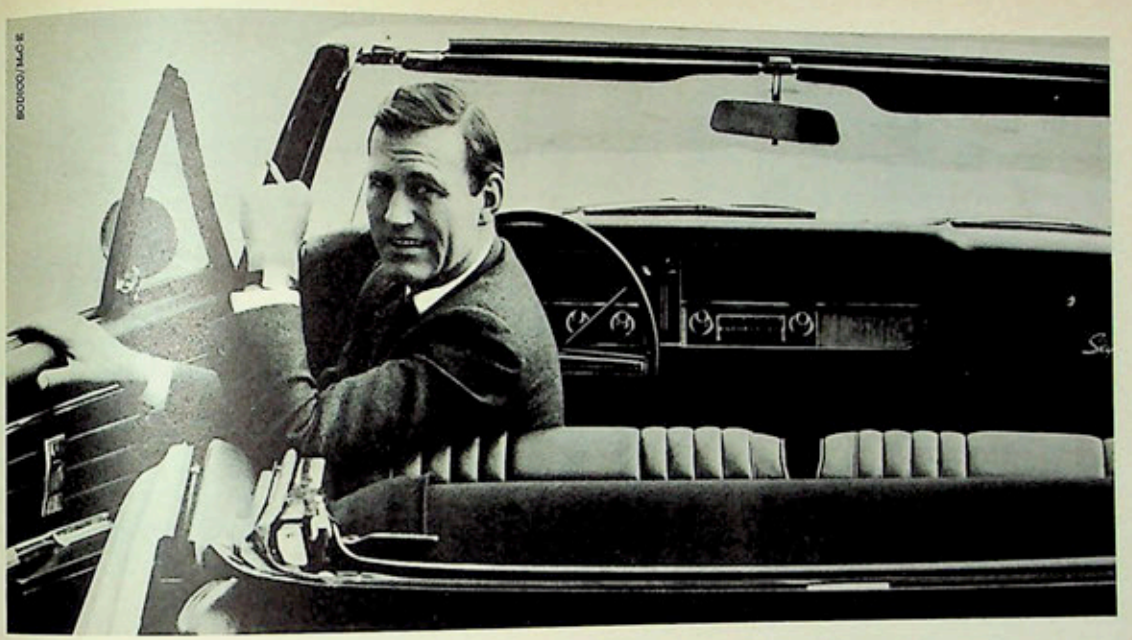
"la boutique"



joailliers

22 Place Vendôme Paris

CANNES - DEAUVILLE - MONTE-CARLO



Quand on a goûté à une américaine on ne peut plus s'en passer.

Et c'est normal ! l'américaine préfigure la future voiture européenne.
Une succursale de votre salon, voilà la voiture américaine ! Il faut posséder une américaine
pour connaître les performances éloquentes, les accélérations prodigieuses
dans une sécurité absolue. Une voiture General Motors ne se contente pas d'être
seulement un véhicule, elle vous offre aussi le plus luxueux des confors.
les sièges les plus vastes et fastueux, le plus grand choix d'options pour votre plaisir.

- Boîte automatique
- Direction et freins assistés
- Sièges réglables électriquement
- Glaces, antenne et capote électriques
- Air conditionné
- Volant réglable
- Pont autobloquant etc...

Que vous choisissiez
la **CHEVROLET**, la **BUICK**, l'**OLDSMOBILE**, la **PONTIAC**, la **CADILLAC**,
vous êtes assuré de bénéficier au maximum des dernières techniques modernes
en matière de mécanique et de confort,
fruit de l'expérience d'une production de plus de 4.000.000 de véhicules par an.
Maintenant, simplement pour vous faire plaisir, rendez visite à votre concessionnaire,
il sera heureux de vous proposer un essai.

GM FRANCE

General Motors (France)

56, avenue Louis-Roche - Gennevilliers (Seine)
Tél. : 733-10-40
350 concessionnaires et agents en France, Algérie, Tunisie

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI•. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI•. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir:
Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: page 1
Service de documentation photographique
des Musées Nationaux: pages 2, 4, 5, 6, 7,
8, 9, 13, 14 et 15
Musée de Picardie: page 10
Old Masters Drawings: page 4
Musée des Arts Décoratifs: pages 16 et 19
Bulloz: page 17. Visage de France: pages 18-19
Giraudon: pages 20-21 et 22
Antony d'Ypres: page 26. Bijtebier:
pages 29, 31, 32. Haesaerts: page 34
A.C.L., Bruxelles: page 34
Bacci Attilio: pages 36 et 44
R.B. Fleming & Co: page 39. Fr. Masson:
pages 39 et 60 à 66. Kunsthaus, Zurich: page 40
Eric Pollitzer: page 41. Sophie Martinière:
page 41. Yves Hervochon: page 42
N. Mandel: page 42. Galerie Maeght: page 44
Marc Lavrillier: pages 47, 48, 49, 50 et 52 à 59
Robert David: page 48. Suzy Embo: page 49
Walter Klein: page 50

Photographies en couleurs:
Österreichische Galerie: page de couverture
Marc Lavrillier: pages 11, 12, 23, 24-25, 37,
38, 45, 46, 53 et 54. De Schutter: page 28

Notre couverture: Gustave Klimt: Portrait
de Frau Adele Bloch-Bauer. Détail.
Österreichische Galerie, Vienne

Notre prochain numéro: Un numéro de Noël
varié, vivant et somptueux

Abonnements

France: Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe
pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI•.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M•• Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—: A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-80 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.- + 2% Taxe I.G.E.;
Distribuzione Messaggerie Italiane
Via Carcano, Milano - c/c Postale 3/445
U.S.A., Amérique du Sud: $20.-;
(avec surtaxe pour envoi recommandé: $23.-)
Canada: $22.- (recommandé: $25.-)
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, Lausanne
Autres pays: francs suisses 60.-;
Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 131
NOVEMBRE 1965

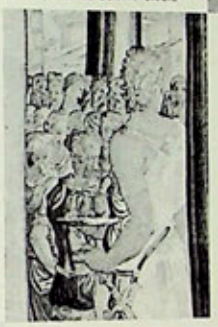
Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

Imprimé en Suisse

SOMMAIRE

26 James Ensor

16 Tapisseries du XVI[e] siècle



2 Le maniérisme

36 L'écart absolu

54 Bureaux

2 Une invention du XX[e] siècle, le maniérisme, par Jean-François Revel

16 Les tapisseries du XVI[e] siècle, par Germain Viatte

26 Quand James Ensor peignait « L'Entrée du Christ à Bruxelles », par Paul Haesaerts

36 L'écart absolu

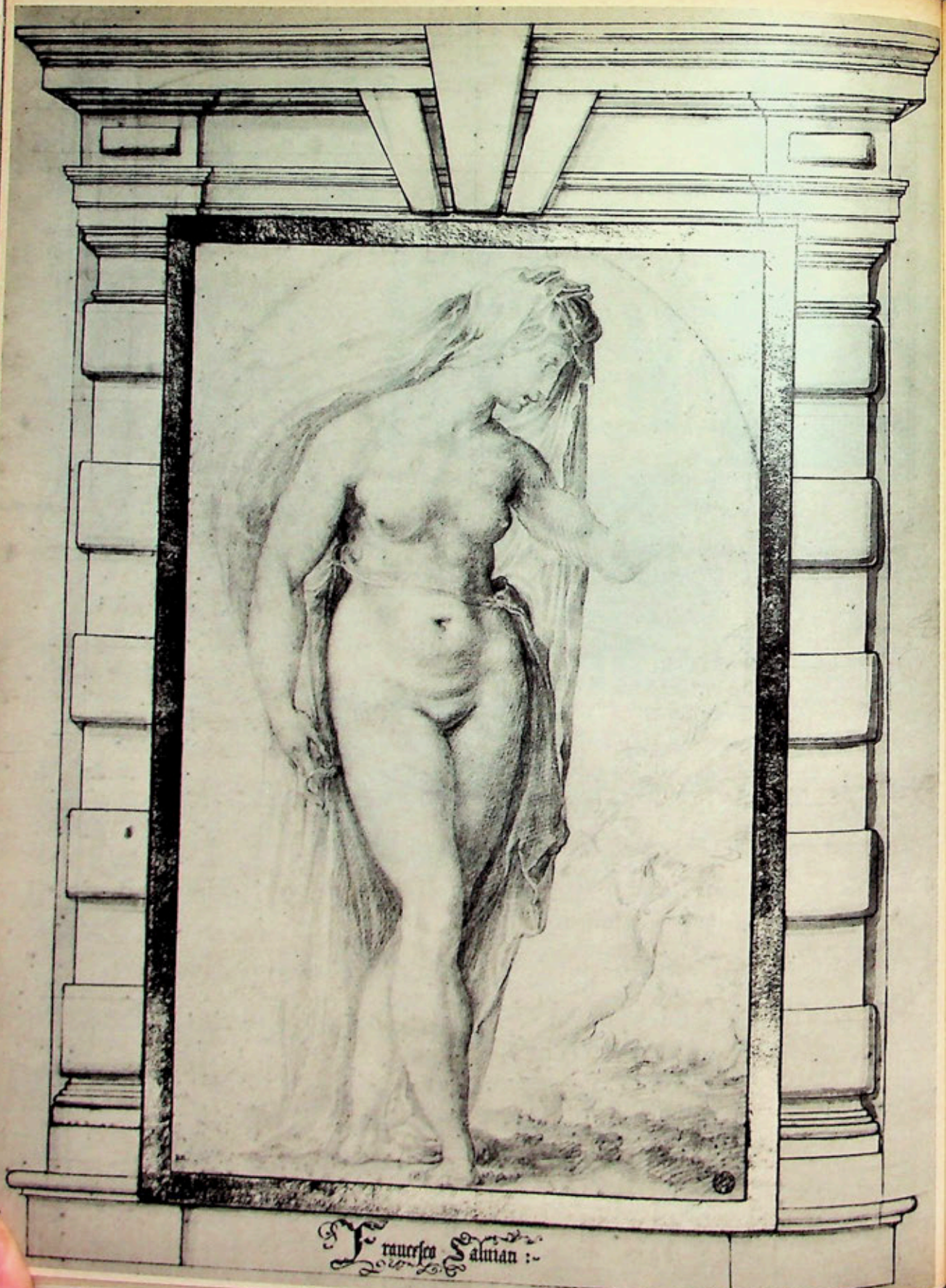
Générique, par André Breton

James Bond contre Dr. Yes, par Jean-François Revel

L'air de fête, par Philippe Audoin

L'ŒIL du décorateur

54 Bureaux


Francesco Salviati :-

2

Une invention du XX^e siècle, le maniérisme

par Jean-François Revel

Un ensemble d'expositions consacrées au « Seizième siècle européen » offre actuellement à Paris un des programmes les plus complets et les plus cohérents que l'on pouvait réunir sur la base des collections nationales: la peinture au Petit Palais, les dessins au Louvre, les tapisseries au Mobilier National. Ainsi se trouvent mis en lumière, aux côtés des tendances maîtresses de l'époque, certains de ses aspects peu connus, tels le « maniérisme » anversois et néerlandais, ou la peinture française hors de l'école de Fontainebleau. Réunissant le meilleur des collections des musées et des églises de France, hors les peintures du Louvre, cette remarquable convergence d'expositions invite à se demander quel fut en définitive le centre de gravité de ce siècle, au cours duquel la peinture européenne atteignit sa majorité légale, et à faire le point des recherches, et de l'évolution des points de vue, depuis l'exposition d'Amsterdam en 1955, « Triomphe du Maniérisme ». C'est précisément cette notion de maniérisme qui se trouve aujourd'hui remise en question.

Avant de connaître l'emploi très large que lui vaut sa vogue actuelle, le terme « maniérisme » dut être imposé par le combat qu'à partir de 1910 mena toute une école d'historiens et d'esthéticiens, en Allemagne et en Autriche, pour promouvoir au rang de grande période de l'art les trois quarts de siècle séparant la Renaissance du Baroque. Selon le goût des critiques d'il y a soixante ans, un Berenson notamment, la peinture italienne, Venise exceptée, entre en décadence à partir de 1520. Il s'agissait de faire au contraire revivre, de pourvoir d'une signification indépendante, complète par elle-même, l'œuvre des générations postérieures à la mort de Raphaël, bouleversées par le sac de Rome et marquées par la Contre-Réforme. Il fallait que leur rôle fût autre que de liquider médiocrement la Renaissance et de préparer inconsciemment le Baroque. Cependant, les historiens mêmes qui les premiers s'attachèrent à réhabiliter ces décennies hésitèrent à les placer sous l'étiquette « maniérisme ». Maniériste avait toujours été une épithète péjorative, et ce n'était guère inciter à

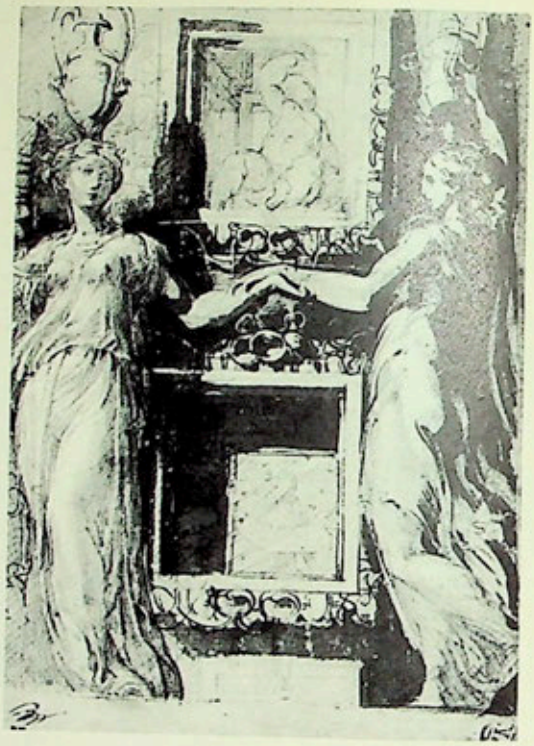
1. Francesco Salviati (1510-1563): « Femme nue ». Plume, lavis et encre noire. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, ainsi que les autres dessins reproduits dans cet article. Dessin ayant fait partie de la collection personnelle de Vasari. Caractéristique du maniérisme strict: inexpressivité; tête, bras, torse, pieds dans le même plan et parallèles à la surface de l'œuvre.

2. Polidoro da Caravaggio (1495-1543?): « Rencontre de Janus et de Saturne ». Sanguine. Elève de Raphaël, Polidoro a travaillé aux Loges du Vatican. Ce dessin a parfois été attribué à Jules Romain.

3. Le Parmesan (1503-1540) : « Deux femmes portant des vases sur la tête. » Sanguine, plume, lavis et rehauts de blancs. Une des études pour les fresques de Santa Maria-della-Steccata à Parme. Le motif des mains qui se joignent au centre de la composition est fréquent chez les maniéristes (Voir le dessin reproduit fig. 2.)

4. L. Sustris (1515/20-1568) : « Baptême du Christ. » 132 × 240 cm. Musée de Caen. Né à Amsterdam, fixé à Padoue, ce nordique italianisé est un des meilleurs paysagistes maniéristes.

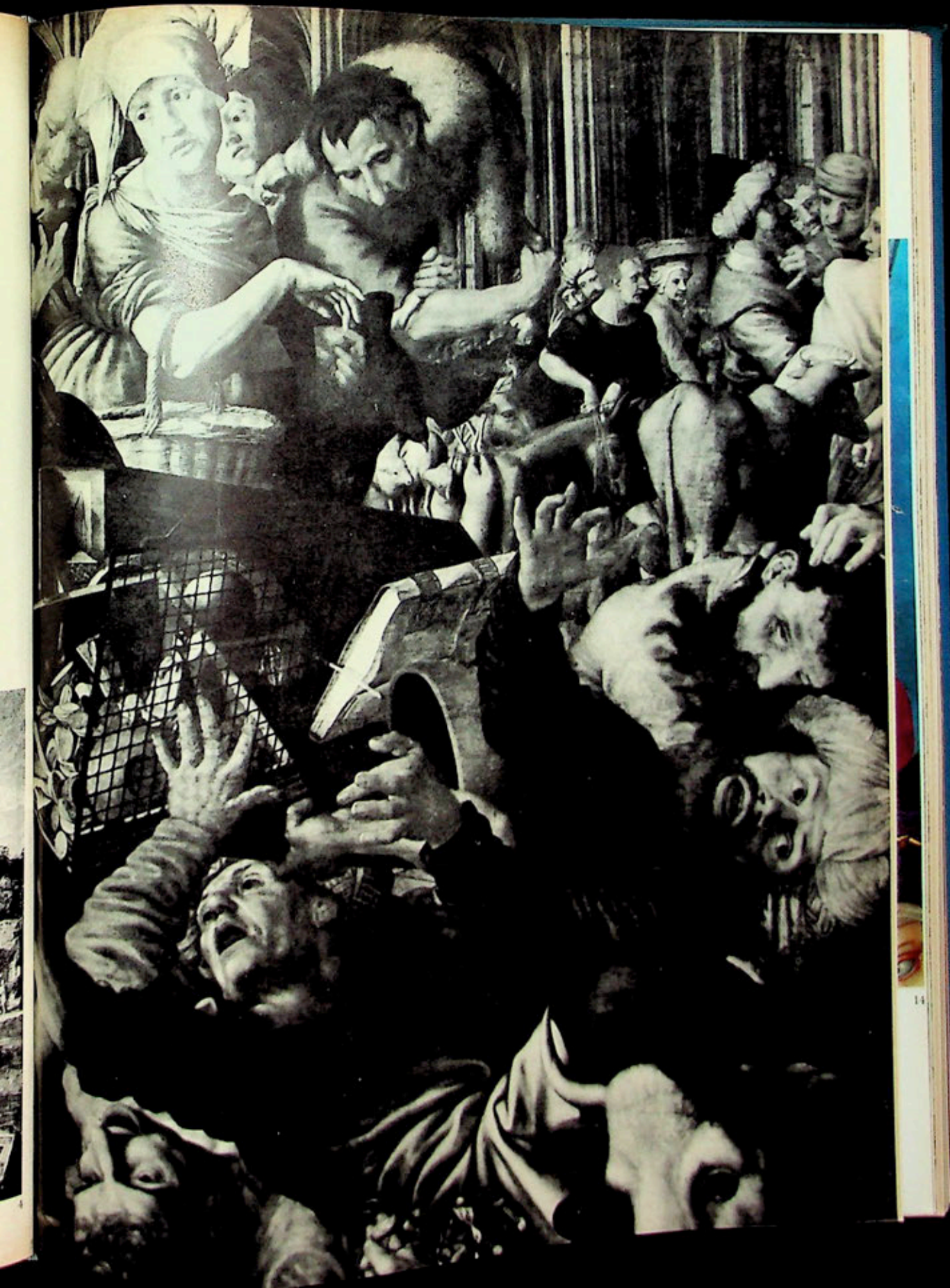
5. Hemessen (1500-1563 env.) : « Le Christ chassant les vendeurs du temple. » Détail. Musée de Nancy. Tableau caractéristique du courant naturaliste en réaction contre la manière.

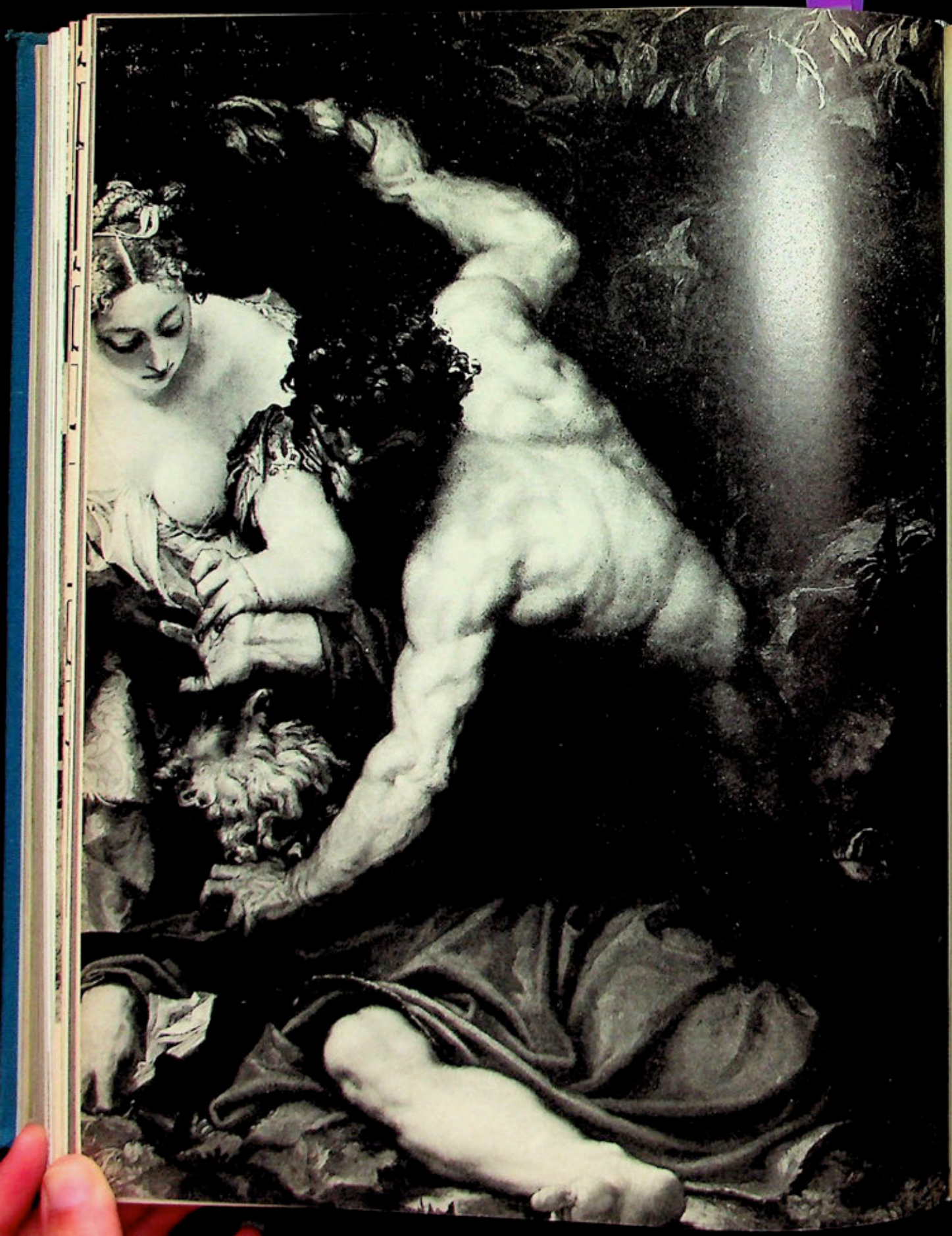


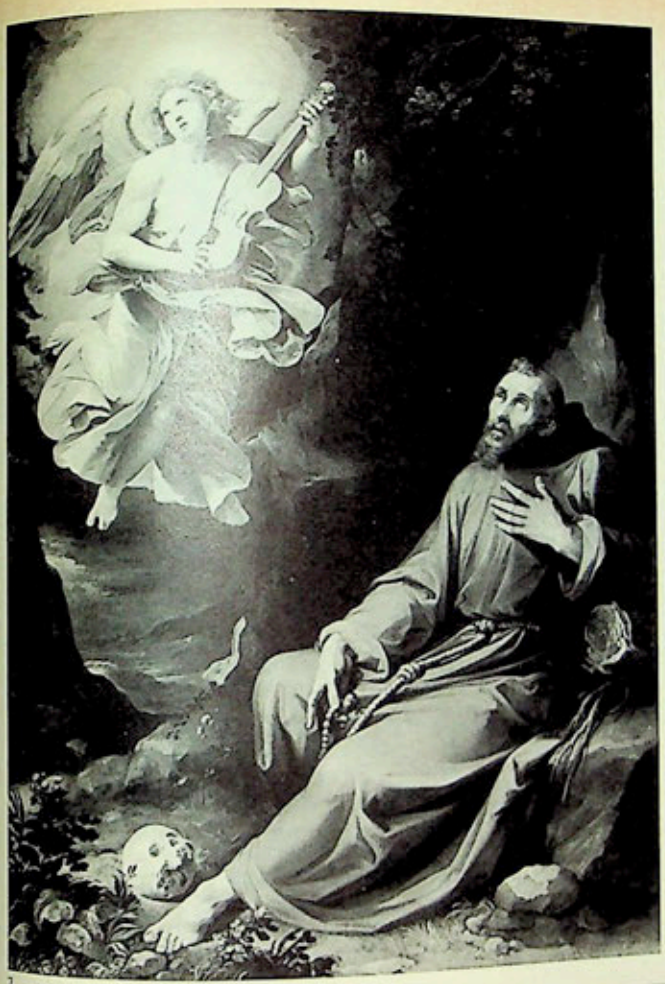
3

4

4







7

8

6. Véronèse (1528-1588) : « Tentation de saint Antoine. » 198 × 151 cm. Musée de Caen. Peint en 1552, ce tableau offre certaines affinités avec le maniérisme florentin, Rosso en particulier.

7. Le Cavalier d'Arpin (1568-1640) : « La vision de saint François » (1598). 270 × 198 cm. Tableau d'atmosphère très « contre-réformatrice », simple, immense et hyper-émotif.

8. Michel-Ange (1475-1564) : « Résurrection du Christ. » (1525-1530). Étude à la sanguine. Les maniéristes empruntent autant au rendu, à la manière *du Michel-Ange classique de la maturité qu'à celui, plus tourmenté, du* Jugement dernier *(1541).*

9. Soest (1550?-1611) : « Cérès et Cyané. » 140 × 200 cm. Musée de Valenciennes. Anversois établi à Parme, Soest peint des personnages parmesans, mais dans des paysages flamands.

9

10

10. Perino del Vaga (1500-1547) : « Triomphe de Bacchus. » Plume et lavis, rehauts de blanc. Provenant de la collection de Vasari. Nette influence de l'antique, et notamment des sarcophages romains, contrairement à ce qu'écriront les critiques du XVII^e siècle, qui reprocheront aux maniéristes de s'être écartés de l'antiquité.

11. Vasari (1511-1574) : « Ange portant le calice et la lance, volant au-dessus d'un chœur d'anges. » Plume, lavis, sanguine et pierre noire. L'une des études préparatoires pour la coupole de Santa Maria del Fiore à Florence (après 1571).

12. Spranger (1546-1611) : « Vénus et l'Amour. » Musée de Troyes. (Vers 1590.) Né à Anvers, marqué par Fontainebleau et surtout par un séjour en Italie où il s'imprègne de Corrège et du Parmesan, Spranger passe au service des Habsbourg et se fixe en 1581 à Prague, où sa venue inaugure l'histoire de cette ville comme l'un des centres du maniérisme européen.

11

aimer des peintres déjà peu prisés que de la leur accoler. Hermann Voss préférait l'expression « arrière-renaissance » ou « renaissance tardive », formules prudentes; et inaptes, il faut le dire, à stimuler l'imagination historique. Ecrivant en 1914, Walter Friedländer introduit « style anti-classique », ce qui suggère au moins l'idée d'une rupture, d'une révolte, idée qui demeure l'une des composantes de notre conception du maniérisme: une anti-renaissance, pour reprendre le titre d'un ouvrage récent consacré à la période, l'*Antirinascimento* d'Eugenio Battisti (1962).

Mais par cette dénomination négative, adversative, on n'assumait pas pleinement le maniérisme, tel qu'en lui-même... On s'en méfiait au point d'isoler aseptiquement un « maniérisme maniéré », chez Vasari et Bronzino, par opposition à celui de Pontormo et du Rosso. Il fallait, pour que le maniérisme devint enfin une affirmation, le déculpabiliser, le revendiquer comme type de sensibilité irréductible, l'animer de mobiles philosophiques originaux et, mieux encore, l'identifier à des préoccupations de notre temps. Ce qui fut fait avec vigueur en 1920 par Dvořak, dans sa célèbre conférence « sur Gréco et le maniérisme », qui fut décisive pour toute une génération d'historiens d'art. « Il suffit de quelques mots, y disait-il en particulier, pour expliquer pourquoi le Gréco était destiné à être chaque jour plus oublié au cours des deux siècles qui suivirent sa mort, ces deux siècles dominés par la science de la nature, la pensée matérialiste, la croyance dans la causalité et dans le progrès technique, civilisation devenant alors synonyme de machinisme, faisant appel aux yeux et au cerveau mais pas au cœur. Aujourd'hui, cette civilisation matérialiste approche de sa fin. Je pense moins, d'ailleurs, à sa faillite extérieure, simple symptôme, qu'à sa faillite intérieure, facile à déceler depuis une génération dans tous les domaines de la vie: en philosophie et dans la vie intellectuelle, où les humanités ont de nouveau pris la tête, et où, même dans la science, les fondations de ce vieux positivisme, qui semblait si solidement enraciné, ont été ébranlées; la littérature et les arts se sont tournés vers des absolus spirituels, comme au Moyen-Age et à l'époque du Maniérisme, et se sont détournées de la fidélité à la nature visible. Il y a une convergence entre tous ces faits, dont la loi mystérieuse de la destinée humaine semble guider le cours vers un âge spirituel nouveau, anti-matérialiste. Dans ce combat éternel entre la matière et l'esprit, le courant s'est renversé en faveur d'une victoire de l'esprit, et c'est à cette nouvelle tournure des choses que nous devons d'avoir reconnu en Gréco un grand artiste

et un esprit prophétique, dont la gloire ne cessera pas de briller. »

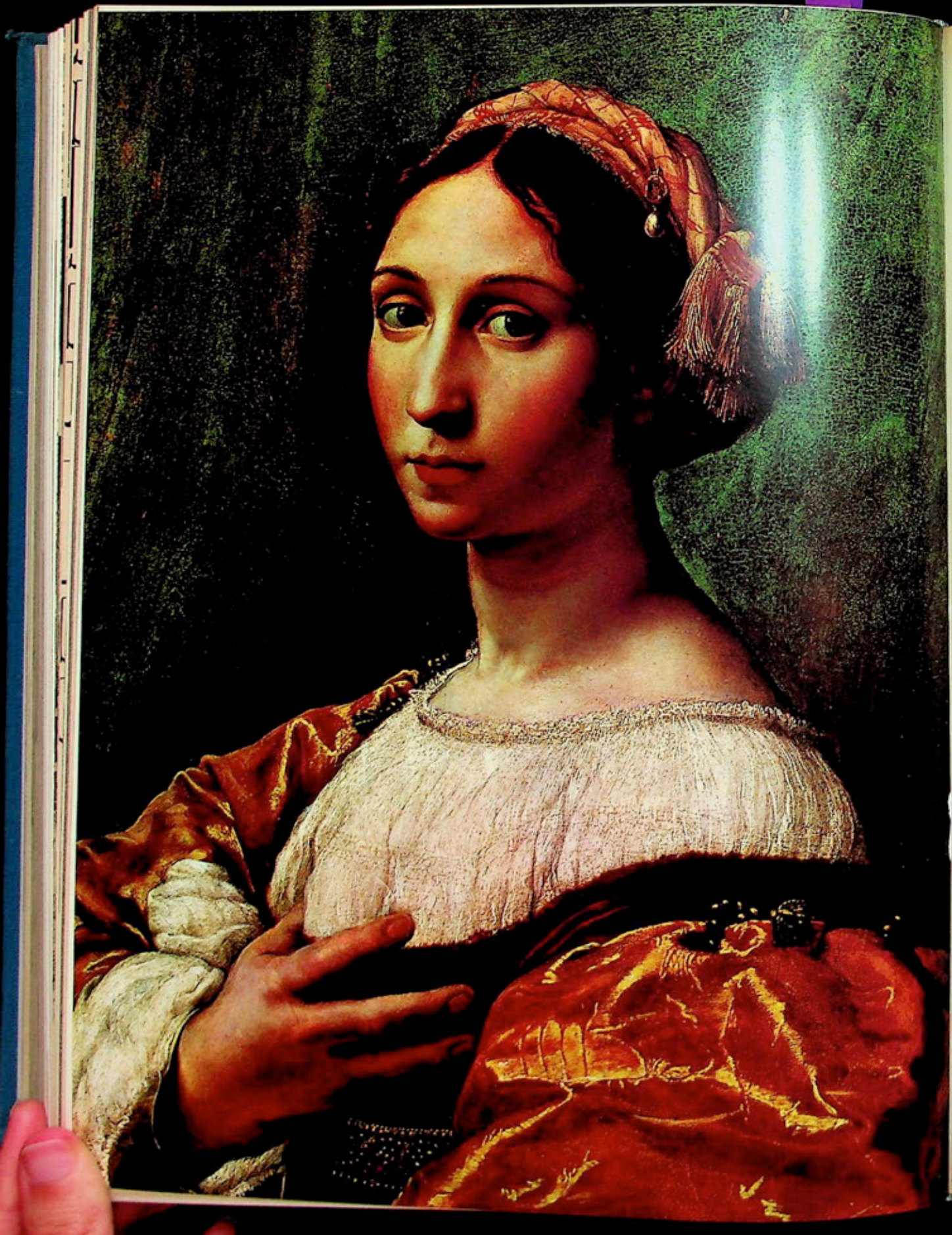
Dvořak transcende l'analyse des styles pour proclamer un véritable évangile maniériste. Ainsi, les maniéristes du XVI^e siècle auraient défendu selon lui la bonne cause contre le rationalisme de la Renaissance, comme nous-mêmes la défendons en réaction contre celui du XIX^e siècle. Il est significatif, le titre du recueil dans lequel se trouve imprimée cette conférence: *Zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924), voit en l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit ». Le maniérisme devait dès lors nécessairement être posé un jour comme catégorie permanente de l'esprit, manifestant ses fulgurations périodiques tant dans la littérature que dans l'art. Curtius écrit dans la *Littérature européenne et le Moyen-âge latin* (trad. fr. 1956): « Il nous faudra vider le mot de tout son contenu historico-artistique, en sorte qu'il ne soit plus que le dénominateur commun de toutes les tendances littéraires opposées au classicisme ». Dans cette lignée spéculative se situe le livre de Gustav-René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie* (« le monde comme labyrinthe, manière et manie », 1957). Le concept de maniérisme y est pris comme entité constante de la culture occidentale. Hocke veut isoler les traits essentiels d'un type humain, auquel appartiendrait éminemment l'homme moderne, qui aurait les mêmes problèmes que l'homme maniériste.

Faisons l'inventaire des notions, exprimées ou implicites, dans cette vue du maniérisme triomphant. Le maniérisme est d'abord une détermination chronologique très large: 1520-1590 en Italie, au-delà ailleurs, c'est-à-dire comprenant les peintres de la Contre-Réforme. Stylistiquement, le maniériste est anti-classique: sa composition est asymétrique, décentrée, pleine d'allongements, de contrastes violents entre l'ombre et la lumière, de couleurs acides impossibles à trouver dans la nature, et qui évoquent plutôt irrésistiblement les couleurs chimiques et chimériques de notre industrie. L'expressionnisme, la tention émotionnelle sont aussi incluses dans le maniérisme, avec Pontormo, Tintoret, le Gréco. L'inquiétude religieuse, la ferveur mystique en serait le moteur essentiel, ce qui est évident chez les trois peintres que nous venons de citer; comme bien entendu chez le Michel-Ange du *Jugement dernier*. Cette conception très accueillante du maniérisme inspirait l'exposition d'Amsterdam de 1955, puisqu'on y voyait, outre ceux qui viennent d'être mentionnés, des peintres nettement caractéristiques de la Contre-Réforme comme Federico Barocci ou Cigoli, et des

13. Puy d'Amiens (1518), « Au juste pois véritable balance. » 173 × 97 cm. Amiens, Musée de Picardie. Au Moyen Âge, des confréries mariales littéraires, dites du Puy Notre-Dame couraient chaque année, au moment de la Purification de la Vierge, un concours poétique. Les confréries de ce genre existaient dans diverses villes. Celle d'Amiens faisait en outre exécuter un tableau. Celui de 1518 est dû à un « maniériste » anversois, dit le Maître d'Amiens. Il est évident qu'ici la notion de maniérisme associée à un art encore tout gothique est une association d'idées due au XX^e^ siècle, d'autant plus que le maniérisme italien n'était même pas né à cette date.

14

14. Bronzino (1503-1572) : « Déposition de Croix. » (1545). Détail. Musée de Besançon. Tableau peint pour l'oratoire d'Eléonore de Tolède au Palais de la Seigneurie à Florence. Un des grands maîtres de la maniera, Bronzino s'écarte de son maître Pontormo par sa froideur, tout en restant souvent fidèle aux tons acides et artificiels que Pontormo adopte parfois, dans sa Déposition de l'église Santa Felicità à Florence notamment.



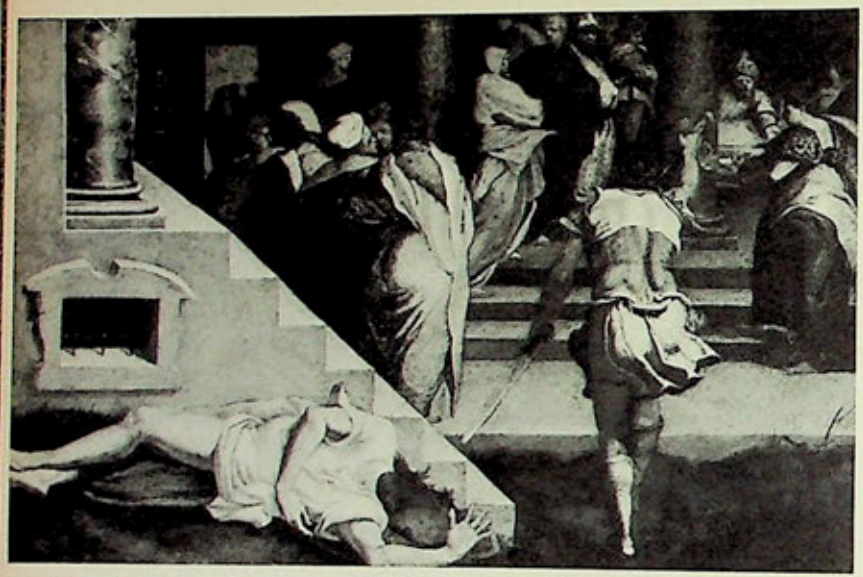
naturalistes comme Jacopo Bassano. Sont également acceptées comme maniéristes, souvent, des œuvres flamandes du début du siècle, dont les racines plongent directement dans la peinture gothique, et qui pourraient donc être qualifiées plutôt de pré-classiques que d'anti-classiques. Il est à peine utile de préciser de surcroît que, malgré leur diversité, ces définitions du maniérisme doivent être encore complétées, pour permettre d'inclure des peintres comme Bronzino, Salviati ou Vasari, aux formes figées dans une immobilité quasi-minérale, et l'Ecole de Fontainebleau, dont le climat érotique et païen semble plus apparenté à la Renaissance qu'à la Contre-Réforme ou à ses prémisses.

Ainsi, voulant trop dire, le terme de maniérisme ne veut plus rien dire de précis. L'usage de ces catégories générales, mi-stylistiques, mi-chronologiques, telles qu'aussi bien baroque, rococo, varie en fonction de deux attitudes opposées chez les historiens: pour les uns, l'histoire de l'art est au service de la peinture, pour les autres la peinture est au service de l'histoire de l'art. Les premiers ont pour souci de situer les peintres les uns par rapport aux autres, les seconds de se situer par rapport à leurs prédécesseurs et à leurs émules. Aucune de ces deux attitudes n'est réellement improductive, encore qu'en réagissant avec monotonie l'une sur l'autre, elles tendent à nous faire parcourir plusieurs fois le même cycle. Deux fois déjà, depuis 1910, le maniérisme est passé d'une définition étroite à une définition large, puis à la dignité de Forme intemporelle, pour revenir aujourd'hui à une acception restreinte et éliminative. En période sévère, on s'aperçoit brusquement qu'aucune œuvre d'art ne présente exactement les mêmes caractères qu'une autre. Les œuvres que l'on avait unies dans une même entité stylistique apparaissent comme divergentes sur des points plus importants que leurs points communs.

En fait, si nous nous en tenons aux œuvres et aux idées du seul seizième siècle, nous constatons deux choses. La première est qu'il n'y a pas eu d'école maniériste

15. Raphaël (1483-1520): « *Portrait de jeune femme.* » 60 × 44 cm. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts. Nettoyé pour la présente exposition de l'épais vernis brunâtre dont on l'avait recouvert au XIX^e siècle, ce tableau a été attribué, avec prudence mais vraisemblance, à Raphaël. Auparavant, on le donnait à Jules Romain ou à une collaboration Raphaël-Jules Romain.

16. Jan van Scorel (1495-1562): *Polyptyque de Marchiennes. Panneau central.* 132 × 82 cm. Douai, Musée de la Chartreuse. « Conduit au supplice, saint Jacques guérit un paralytique. » (Vers 1540.) Ayant séjourné à Rome et à Venise, Scorel est, avec Gossaert, le principal introducteur de l'influence italienne aux Pays-Bas.



17

17. Daniel de Volterre (1509-1566) : « Martyre de saint Jean-Baptiste. » 36,5 × 59 cm. Douai, Musée de la Chartreuse. Admirateur de Michel-Ange, compagnon de Perino del Vaga, Daniel fut l'un des principaux représentants du maniérisme romain, célèbre surtout par sa « Déposition de Croix » (1541) de la Trinité des Monts à Rome.

18. Peintre de Troyes : « Le Songe de saint Joseph. » (1541.) 100 × 124 cm. Troyes, Musée de Vauluisant. Œuvre d'un peintre français extérieur au courant bellifontain, et se rattachant au courant « romaniste » influencé par la Renaissance italienne, ce tableau comporte une nature morte où se lisent déjà les qualités de la nature morte française du XVII^e siècle. (Voir aussi fig. 19.)

19. Peintre de Troyes : « Jésus au milieu des docteurs. » Détail. Grisaille peinte au dos du « Songe de saint Joseph » (voir page ci-contre).

18

désignée par ce nom au seizième siècle. Les romantiques se sont appelés eux-mêmes romantiques, les impressionnistes se sont appelés impressionnistes, mais il n'y a jamais eu, pour les contemporains, de mouvement maniériste. Le mot même « maniériste » n'existait pas dans la langue de l'époque. Il fait son apparition à la fin du dix-septième et ne devient d'emploi courant qu'à la veille du dix-neuvième siècle. La seconde constatation est que jamais les peintres qui ont suivi immédiatement la Haute-Renaissance n'ont eu l'intention ni l'impression de se révolter contre leurs prédécesseurs. Bien loin d'être « anti-classiques » les peintres des années médianes du siècle ont entendu non seulement prolonger Léonard, Michel-Ange et Raphaël, mais comme eux s'inspirer de l'antique: Vasari mentionne, dans le Préambule à la Troisième partie des *Vies*, l'influence sur cette période de sculptures hellénistiques trouvées peu auparavant (la plus célèbre est le Laocoon) et l'on a démontré dernièrement que plusieurs tableaux des années 1530-1540 s'inspirent directement de sarcophages romains du II^e et du III^e siècles. Il est faux d'introduire à ce moment-là l'idée de rébellion dans les arts, et de vouloir à toute force faire marcher ensemble art et littérature, conformément au préjugé métaphysique selon lequel l'un et l'autre seraient deux ramifications procédant d'une même mutation spirituelle centrale. Il existe au seizième siècle une rébellion en littérature et une cassure dans les idées, il n'en existe pas dans les arts, du moins qui soit le fait des artistes eux-mêmes; la seule cassure provient de la discipline imposée de l'extérieur aux trois arts par l'Eglise contre-réformatrice du Concile de Trente. Il nous est aujourd'hui très difficile de comprendre, nous qui sommes les polyglottes de l'art, qui nous efforçons d'entrer dans tous les styles, nous dont le principe est de ne jamais condamner un style au nom d'un autre mais de juger chaque œuvre à l'intérieur de sa culture plastique, il nous est très difficile de comprendre que, pour les artistes et les théoriciens du seizième siècle, il existait un seul idéal de perfection, dont les œuvres s'approchaient ou s'éloignaient plus ou moins selon le cas.

La « manière », seul terme usité à l'époque qui nous intéresse, et à partir duquel on forgera beaucoup plus tard, nous l'avons vu, maniérisme et maniériste, est l'une des cinq qualités de l'art que Vasari exige, dans une énumération célèbre: « la règle, l'ordre, la mesure, le dessin, la manière ». Etre pourvu de « manière », c'est posséder ce mélange de précision et de virtuosité, d'aisance et

(Suite en page 41.)

1

Les tapisseries du XVI^e siècle

par Germain Viatte

1. « Adonis. » 3,12 × 3,58 m. France, deuxième moitié du XVI^e siècle. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

2. « Le Portement de Croix » (détail). 3,43 × 3,43 m. Bruxelles, vers 1520. D'après Bernart van Orley. Paris, Musée Jacquemart-André.

Désireux de subvenir par ses propres moyens aux besoins de son administration, le citoyen Villette, vérificateur du Garde-Meuble, proposait le 27 germinal an V (16 avril 1797) au Ministre de l'Intérieur « non la vente, mais bien la destruction d'objets réellement inutiles au service par leur vétusté et aux arts par le mauvais goût des dessins, puisqu'ils sont le produit des premières et anciennes Manufactures de tapisseries auxquelles ont succédé les Manufactures des Gobelins, Beauvais, qui ont réuni la perfection du travail à la pureté des dessins et à la beauté des sujets ». Cette mesure, qui n'offrait, disait-il, « aucune perte réelle » et témoignait de son patriotisme éclairé fut encouragée par le Ministre du moment, Pierre Benezech, qui accordait immédiatement les autorisations nécessaires le 3 floréal (22 avril) puis le 24 prairial an V (12 juin 1797). Il croyait bon d'ajouter: « Je m'empresse dès lors de vous autoriser à faire procéder à cette opération pour laquelle au surplus il est inutile que je nomme un commissaire. J'ai trop de confiance dans votre probité et dans votre zèle pour les intérêts de la République pour ne pas m'en rapporter entièrement à tout ce que vous croyez devoir faire relativement à ladite opération ». Ravi le citoyen Villette rétorquait: « Une pareille mesure a procuré des fonds sans nuire aux intérêts de la République; je me flatte même qu'elle lui a été avantageuse puisque les matières d'or et d'argent contenues dans ces tentures étaient des valeurs mortes et sont rendues par ce moyen à la circulation dont l'augmentation est si nécessaire dans ce moment de gêne ».

Relevé par J. Guiffrey, le bilan de ce vandalisme très officiel reste éloquent: dix-sept tentures et quatre portières, cent cinquante-neuf tapisseries qui couvraient une surface de plus de huit cent dix mètres de longueur. Et ce, pour récupérer l'or et l'argent de ces tissages précieux,

la somme de 67 693 livres, si tragiquement dérisoire quand on songe au patrimoine irremplaçable qui était alors délibérément détruit. La plupart des tapisseries du XVI^e siècle mentionnées par l'*Inventaire général du Mobilier de la Couronne* tissées le plus souvent à Bruxelles, périrent en effet dans ces « opérations »: un premier lot groupait ainsi les vingt-six pièces de la *Fable de Psyché* commandée par François I^er, une *Histoire de Lucrèce*, les *Mois Lucas*, si renommés au XVII^e siècle, les *Bacchanales* et l'*Enlèvement des Sabines* de Jules Romain; un second rassemblait les *Actes des Apôtres* et l'*Histoire de saint Paul* de Raphaël, les vingt-deux pièces de l'*Histoire de Scipion l'Africain*, l'*Histoire de saint Jean*, « dessin d'Albert Dürer » acquise par François I^er, l'*Histoire de David* qui comprenait seize pièces, celle de *Josué* qui en comptait huit, les *Mois* de Jules Romain et dix *Grotesques*. Les seules rescapées de cet holocauste « économique » furent les *Chasses de Maximilien*, aujourd'hui conservées au Louvre et les *Triomphes des dieux* au Mobilier National, amputés néanmoins de quatre pièces disparues après leur dépôt la même année au Ministère de la Justice.

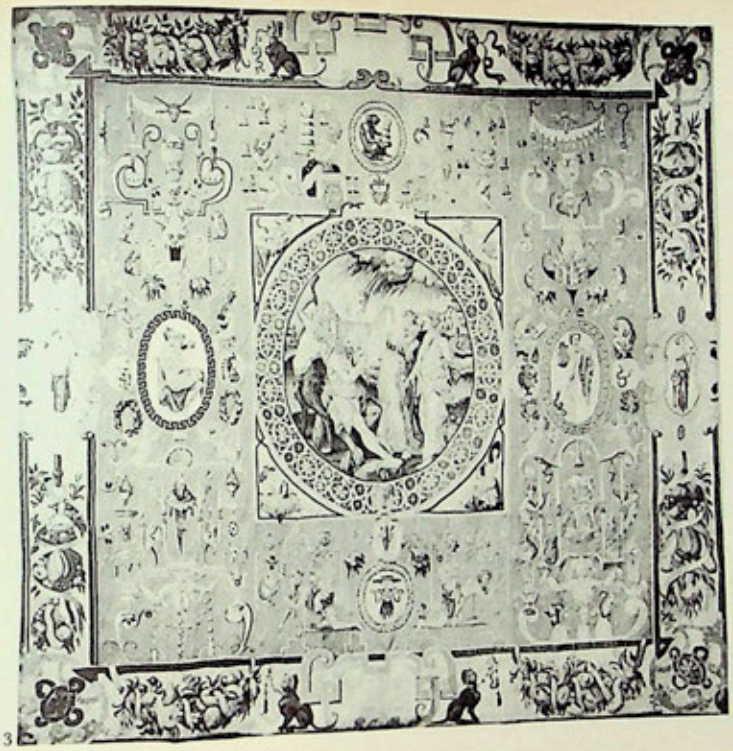
L'incroyable méconnaissance qui justifiait ce massacre demeure peut-être actuelle. Les admirables *Chasses de Maximilien* quotidiennement exposées dans les salles des objets d'art, au Louvre, sont-elles connues du public cultivé? Si la tapisserie gothique a reconquis une certaine faveur à la suite des expositions organisées en 1928 aux Gobelins et en 1946 au Musée national d'Art Moderne, si son « modernisme » a été proclamé comme une justification par les artisans du renouveau d'Aubusson au lendemain de la guerre, la tapisserie du XVI^e siècle a longtemps été négligée par le public et les historiens d'art eux-mêmes. Les extraordinaires collections royales de Vienne et de Madrid sont invisibles ou difficilement accessibles. Les tapisseries du XVI^e siècle sont souvent condamnées par leurs dimensions imposantes à « meubler » des salles trop vastes. L'œil s'y perd et l'esprit glisse ailleurs, choisissant plutôt l'analyse de telle faïence ou de tel meuble; et chacun d'ajouter qu'au XVI^e siècle la tapisserie, trahissant sa propre logique, dégénère, succombe aux acrobaties techniques et tente malheureusement de rivaliser avec la peinture. Deux excellents ouvrages témoignent toutefois d'un renouvellement récent de l'intérêt: l'étude générale de D. Heinz, *Europäische Wandteppiche* (1963) et celle de R. A. d'Hulst, plus particulièrement consacrée à la *Tapisserie flamande* (1960).

Il était intéressant, dans le cadre des expositions du *XVI^e siècle européen* de faire le point sur les problèmes posés en présentant une sélection d'œuvres peu connues du public parisien. Si l'exposition des *Tapisseries de la Renaissance* organisée au Musée des Gobelins en 1929 se plaçait d'abord sous l'angle de l'histoire d'une technique, celle du Mobilier National voulait illustrer surtout un genre qui semble très significatif de l'époque étudiée.

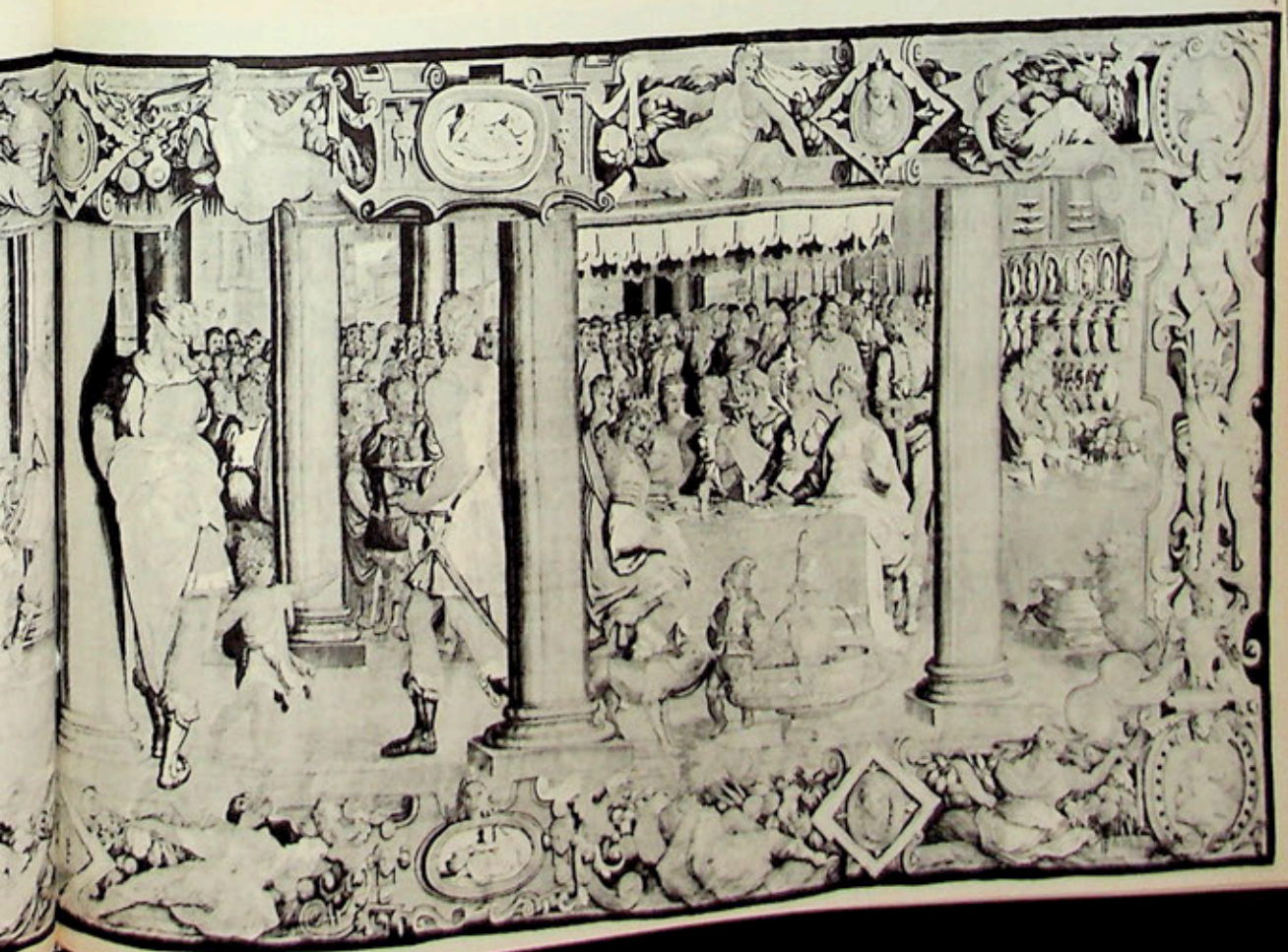
Le patrimoine des églises de France n'est certes pas demeuré intact. Les destructions du temps ou les disparitions de la fin du XVIII^e siècle, dues à l'ignorance des chapitres canoniaux ou aux déprédations révolutionnaires, ont toutefois épargné un assez grand nombre de pièces restées sur place ou bien rachetées au cours du XIX^e siècle. Ce sont, le plus souvent, à Beaune comme à Sens, à la Chaise-Dieu comme à Angers, des tentures offertes par quelque membre influent du chapitre pour orner le chœur ou les chapelles des églises. Très fréquent à la fin du XV^e siècle, cet usage semble se perdre un peu au cours du XVI^e siècle, conséquence probable d'une plus grande centralisation des ateliers. Il était donc curieux de grouper, en puisant dans les collections, un premier ensemble de tapisseries de tradition encore gothique, et d'opposer les réalisations flamandes aux françaises. D'autant que les problèmes posés par l'histoire de la tapisserie française à cette époque sont très complexes: on a, semble-t-il, très souvent affaire à des ateliers itinérants groupant des artisans venant des horizons les plus divers: tel est le cas des deux pièces choisies dans la tenture qui orne le chœur de l'abbaye de La Chaise-Dieu: La *Crucifixion* et la *Résurrection*. On sait bien, sans doute, qu'elles furent offertes en 1518 par l'abbé Jacques de Saint-Nectaire, et E. Mâle a montré qu'elles étaient directement inspirées des gravures sur bois illustrant deux recueils largement diffusés depuis le XV^e siècle, le *Speculum humanae Salvationis* et la *Bible des pauvres*. Leur réalisme aux outrances dramatiques, la précision d'un graphisme cruel qui évoque parfois l'art d'outre-Rhin, sont probablement empruntés au style grossier démesurément agrandi de ces xylographies. Mais nous ignorons tout de leur tissage; la plus grande partie de la tenture est tellement particulière qu'on opte, faute d'éléments de comparaison, pour une origine locale sous l'influence éventuelle des ateliers de la Marche et avec la participation d'artisans flamands ou tournaisiens. Ce caractère nordique s'affirme notamment dans les élégants rinceaux d'églantiers et dans l'autorité du dessin, plus maniéré, des figures de la *Résurrection*, justifiant même d'isoler cette tapisserie des autres pièces. Même influence dans l'*Histoire de Saint Remi* offerte en 1531 par l'évêque Robert

3. « Grotesques. » 3,36 × 3,17 m. France, milieu du XVI^e siècle. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

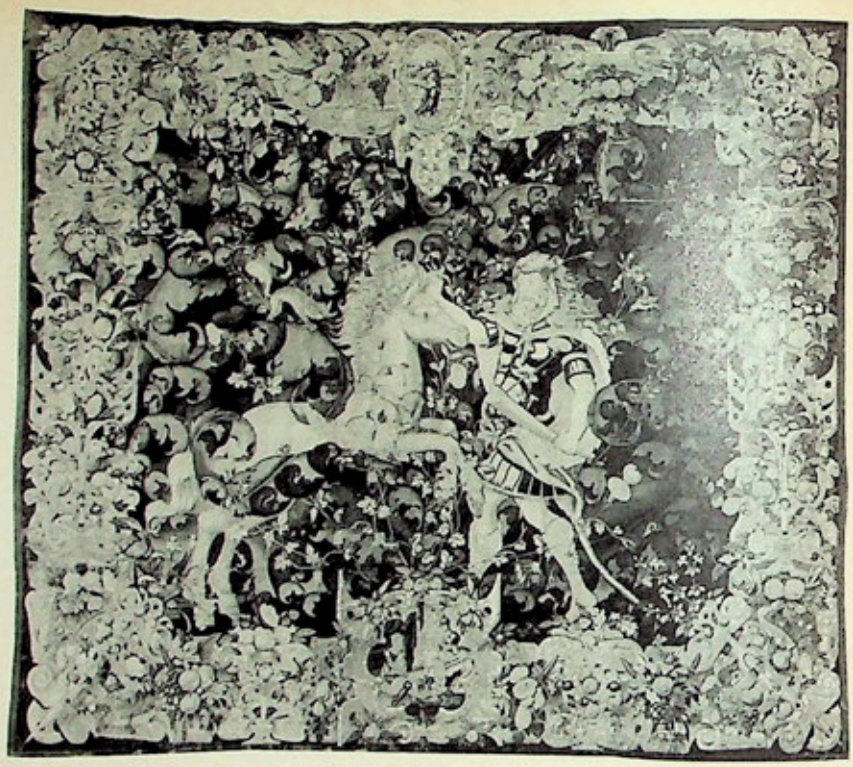
4. « Le Banquet. » 4,03 × 8,23 m. Florence, deuxième moitié du XVI^e siècle. Château d'Oiron.



3



4



5

de Lenoncourt au chapitre de Saint-Remi de Reims. Le caractère français des compositions, directement issues des productions tourangelles du début du siècle, y est cependant tellement frappant que E. Göbel a proposé d'y voir aussi une sorte de « coproduction » interrégionale: selon cet auteur les cartons français auraient été agrandis à dimensions d'exécution par un Tournaisien et tissés à Tournai. Le fait n'est pas unique; il est mentionné dans les archives à propos d'une tenture perdue de *Saint Symphorien* confiée en 1535 à un certain « Jean de Molin demeurant à Tournay estant de présent à Reims ».

Une autre tenture de chœur, les *Anges portant les Instruments de la passion* (Angers), dont les légendes en vers furent attribuées au Roi René, témoigne des prolongements tardifs du genre des « millefleurs » si répandu dans les ateliers des bords de Loire vers 1500. On sait en effet, comme l'attestent les armoiries, qu'elle fut tissée après la mort de Pierre de Rohan en 1528, pour sa veuve Jeanne de Sanseverino. L'allure un peu étrange de ces anges arbitrairement posés sur un fond de fleurettes se retrouve dans une pièce flamande contemporaine, également présentée à l'exposition, *Le Christ au jardin des oliviers* (Musée de Besançon) où l'archaïsme des fleurs s'unit à l'image du Christ souffrant, inspirée de Dürer et probablement revue par Bernard van Orley.

Les tapisseries flamandes que l'on peut comparer à ces témoignages tardifs du gothique français furent réalisées avant l'arrivée à Bruxelles vers 1518 des cartons des *Actes des Apôtres* de Raphaël, à un moment où les ateliers atteignaient leur plus grand développement. Malgré leur qualité souvent exceptionnelle il reste difficile de les attribuer précisément.

Tel est le cas du *Donateur offrant un fruit à Jésus* (Musée Historique des Tissus, Lyon) qui reste peu étudiée malgré sa grande beauté. Le lyrisme un peu alangui de ses précieux bouquets d'ailes, le bouillonnement composé de ses draperies, le mystère de ses regards ombrés et comme un peu las, appartiennent à un groupe assez cohérent de tapisseries anonymes dont on peut citer par exemple l'*Histoire de la Vierge*, chef-d'œuvre à « fonds d'or » du *Patrimonio nacional* espagnol ou le *Christ et la femme adultère* de la National Gallery de Washington. A cette élégance un peu maladive s'oppose le rythme calmement ordonné des personnages de la *Vie du Christ et de la Vierge* (Cathédrale d'Aix-en-Provence), imposante tenture de chœur qui fut, on le sait, offerte en 1511 à l'Abbaye de Canterbury par Richard Dering, moine cellerier de cette abbaye. Vendue au moment de la Réforme, elle fut acquise en 1656 à un marchand parisien par le Chapitre de la Cathédrale Saint-Sauveur.

Le même problème d'attribution étant posé, il semble que l'on puisse retenir la suggestion émise dès 1812 par Fauris de Saint-Vincent, prudemment étayée par L. Baldass: on y reconnait en effet l'archaïsme académique des œuvres contemporaines de Quentin Metsys, telles que le *Triptyque de Sainte-Anne* des Musées royaux de Bruxelles (1509). Mais les tapisseries d'Aix-en-Provence appartiennent également à un groupe d'œuvres, plus ou moins étendu selon les auteurs et rattaché à la seule tapisserie de cette époque qui soit documentée, la *Communion d'Herkenbald* des Musées de Bruxelles dont on sait qu'elle fut tissée par Leon de Smet sur les cartons du Bruxellois Jean de Rome (Jan van Room) vers 1513. Plusieurs pièces importantes résument assez clairement l'évolution de la tapisserie bruxelloise, de l'art encore gothique de ce Jan van Room au romanisme réaliste et vigoureux de Bernard van Orley. Les plus prestigieuses appartiennent à deux tissages différents d'une importante série qui comprenait à l'origine près de dix pièces dont différents exemplaires sont notamment conservés dans les cathédrales de Burgos et de Palencia. La première, venue de la cathédrale Saint-Just de Narbonne à laquelle elle fut offerte au XVII[e] siècle par le frère du Surintendant Fouquet, superpose étrangement le Dieu en trois personnes identiques dans les principales journées de la *Création*. Le *Jugement dernier* du Louvre, dernière pièce de la série, provient des collections du Duc d'Albe.

Plus proche de Van Orley, une réplique inédite des *Douze âges de la vie* du Metropolitan Museum de New York, conservée au Musée parisien des Arts Décoratifs, illustre le symbolisme moralisant du cours de la vie humaine et de celui des saisons, également soumis aux signes célestes du zodiaque. Le *Départ des Armées contre Rabbath* qui appartient à l'admirable tenture de l'*Histoire de David* conservée au Musée de Cluny, a été tour à tour attribué à Jan van Room et à la jeunesse de Bernard van Orley (Baldass). Séduisante, cette dernière hypothèse éclairerait singulièrement l'évolution du peintre avant qu'il n'ait été chargé de surveiller l'exécution des *Actes des Apôtres* de Raphaël qui bouleversa, on le sait, à partir de 1516-1518, le style traditionnel de la tapisserie bruxelloise. Notons à ce propos que la France ne possède, depuis les destructions du Directoire, qu'un seul tissage flamand de l'une des pièces de cette tenture, la *Mort d'Ananias*, inédite, conservée au Musée Rodin à Paris. L'introduction dans le *Départ des armées contre Rabbath* d'un vaste

5. « *Hercule et l'un des étalons de Diomède.* » *3,33 × 4,44 m. Audenarde, deuxième moitié du XVI[e] siècle. Paris, Musée du Louvre.*

6. « *La récompense de la Vertu et les dangers du Plaisir.* » *3,68 × 5 m. France, milieu du XVI[e] siècle. Paris, Musée Jacquemart-André.*

6

7

8

7. « La Création du Monde. »
4,20 × 7,85 m Bruxelles, vers 1500-1515. Narbonne, Cathédrale Saint-Just.

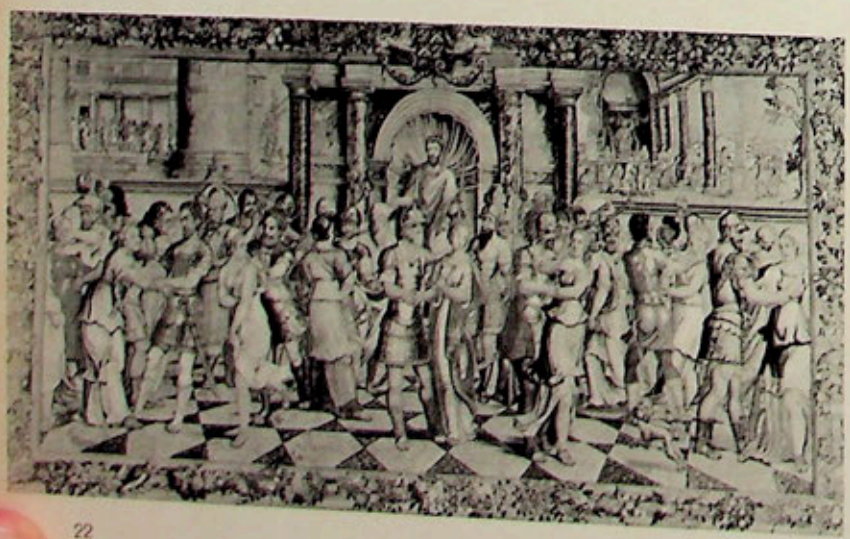
8. « Saint Mammès prêchant l'Evangile aux bêtes sauvages. » 4,31 × 4,75 m. Paris, 1544; d'après Jean Cousin.
Langres, cathédrale Saint-Mammès.

9. « Enlèvement des Sabines. » 3,40 × 6 m.
Flandres, deuxième moitié du XVI^e siècle. Château d'Azay-le-Féron.

10. « Le Christ sortant du tombeau. »
3,71 × 3,70 cm. France? vers 1515. La Chaise Dieu, Abbaye Saint-Robert.

Pages 24-25:

11. « Triomphe de Bacchus. » 4,93 × 7,22 cm.
Bruxelles, vers 1570. Paris, Mobilier National.



9

paysage réaliste, l'extrême habileté rythmique de la composition, annoncent en effet, malgré quelque archaïsme, les réussites les plus prestigieuses de Van Orley représentées dans l'exposition du Mobilier National par deux pièces capitales appartenant aux suites de la *Passion* et des *Chasses de Maximilien*.

La première, conservée au Musée Jacquemart-André et provenant des collections du Duc d'Albe, atteint dans le tissage serré de ses fils d'or et d'argent une perfection technique égale à celle d'une pièce identique exécutée après 1520 par Pierre de Pannemaker pour Marguerite d'Autriche et qui appartient aujourd'hui au *Patrimonio nacional* espagnol. Boursouflée des déformations expressionnistes les plus éloquentes, cette tapisserie développe sur la grisaille évaporée d'un paysage imaginaire le thème du *Portement de Croix* déjà traité par Van Orley sur l'un des revers du retable de la Sainte Croix à Furnes, aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Les *Chasses de Maximilien*, qui furent sans doute exécutées pour Charles Quint, restent le chef-d'œuvre de l'artiste; jusqu'alors souvent relégué dans la miniature ou les fonds de tableaux, le paysage réaliste de la forêt de Soignies envahit soudain d'immenses compositions à une échelle quasiment réelle, vigoureusement animé des personnages présents et passés de la cour de Bruxelles. Autrefois primordiale, l'allégorie, inspirée ici du traité cynégétique du *Roi Modus et de la Royne Racio*, n'est plus que prétexte à descriptions truculentes. On pourra opposer à ce réalisme fantastique, si curieusement développé par Peter Coecke van Aelst dans la tenture des *Péchés capitaux*, les compositions italiennes traditionnellement attribuées à Raphaël et Jules Romain qui furent alors fréquemment tissées dans les Flandres.

Tel est par exemple le cas d'un *Enlèvement des Sabines* inédit légué en 1951 avec le château d'Azay-le-Féron à la ville de Tours. Cette tapisserie, contemporaine sans doute de celles qui furent offertes par Mazarin à Louis XIV, ne nous était connue que par les répliques qui en furent faites au XVII^e siècle dans les ateliers des Gobelins. L'*Histoire de Moïse*, dont les cartons dessinés sous la direction de Raphaël par Jules Romain et son atelier furent aussi utilisés dans la décoration des Loges du Vatican, semble avoir connu semblable engouement. Peu avant de couronner solennellement Henri IV en sa cathédrale de Chartres, l'évêque Nicolas de Thou avait offert au chapitre une suite de cette série dont plusieurs pièces appartiennent maintenant au Musée de la ville.

(Suite en page 61.)

1

Quand James Ensor peignait « L'Entrée du Christ à Bruxelles »

par Paul Haesaerts

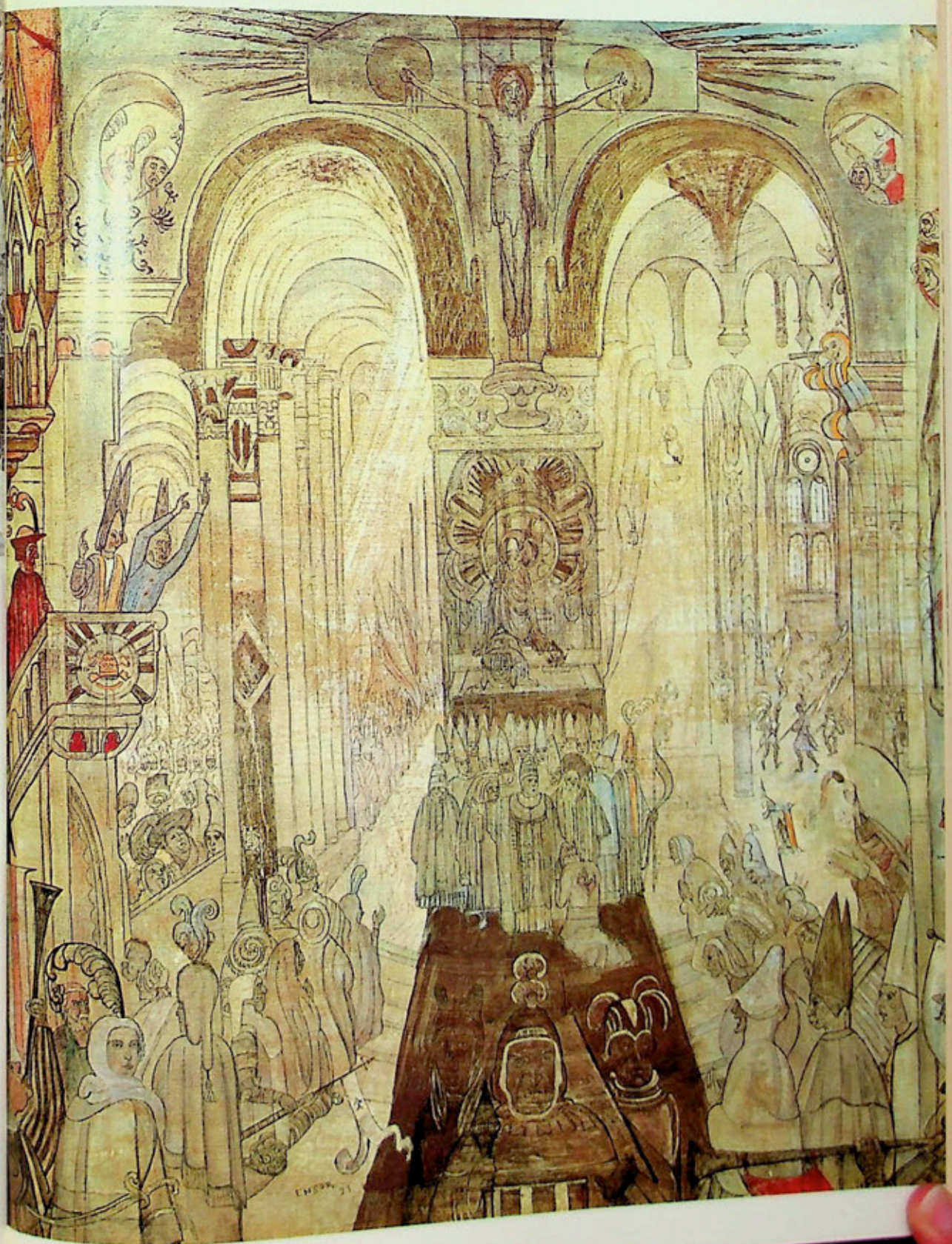
2

Il est des œuvres qui accumulent les significations, des œuvres aux résonances multiples, picturales, psychologiques, morales, philosophiques, historiques. Elles sont un aboutissement et un commencement. Un lieu de forces. Centrifuges par leur rayonnement, centripètes par leur pouvoir de synthèse. On peut voir en elles un ouvrage-type, le meilleur d'un homme, le signe d'une époque, l'essence d'une esthétique, l'expression ultime d'une conception particulière du monde.

1. James Ensor: *L'Entrée du Christ à Bruxelles.* 1888. Toile. 258×431 cm. Coll. Louis Franck, Londres. Exposé au Musée Royal d'Anvers.

2. Albert Einstein, Marcel Abraham, Anatole de Monzie et James Ensor photographiés à Coq-sur-mer en 1932.

3. *Le Sacre.* 1893. Toile. 110×96 cm. Collection particulière, Paris.



J.ENSOR
1888

5

5. Ensor jouant de l'harmonium dans son salon-atelier, face à *L'entrée du Christ à Bruxelles*. Photographie prise en 1937.

6. *L'Entrée du Christ à Bruxelles*. 1898. Gravure. 24,2 × 33,8 cm.

L'Entrée du Christ à Bruxelles. Détail.

L'Entrée du Christ à Bruxelles est de celles-là. *La Grande Jatte* de Seurat, le *D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?* de Gauguin, *La Danse* de Matisse, le *Guernica* de Picasso en sont d'autres. Elles continuent une lignée où figurent *L'Embarquement pour Cythère*, *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*, *La Charrette de foin*, *La Parabole des Aveugles*, *L'Adoration de l'Agneau Mystique*. Il ne s'agit pas toujours et en tous points de la meilleure réalisation d'un peintre (*Les Arnolfini* dépassent en acuité *L'Agneau Mystique*, *La Femme qui pleure* est plus expressive encore que *Guernica*, l'*Intrigue* est de plus grande qualité picturale que l'*Entrée*), mais de la plus significative, de la plus ingénieuse, de celle qui offre le plus de matière à réflexion et à délectation.

7. *Les insectes singuliers* (Marietta Rousseau et James Ensor). 1888. Cuivre. 11×15 cm. Détail.

Quand et comment Ensor, habité d'impertinence, en vint-il a exécuter cette page maîtresse? Elle date de 1888. Son auteur, fier, comme le dit Michel de Ghelderode, d'avoir tort et décidé à persévérer dans son tort, est alors âgé de 28 ans. Lautrec à ce moment doit encore peindre son *Cirque Fernando*, Van Gogh ses *Tournesols*, Cézanne ses *Joueurs de Cartes*. C'est seulement dans vingt ans que Matisse peindra *La Danse* et *La Musique*, dans trente ans que Bonnard réalisera ses grands panneaux, *La Pastorale* et *Le Paradis*.

Le jeune Ensor, suspect depuis toujours dans son entourage comme homme et comme artiste, vient de subir en secret une foncière conversion esthétique qui achève de le déconsidérer auprès de sa famille et de ses concitoyens, le fait prendre pour un hurluberlu même auprès des plus compréhensifs parmi ses amis et confrères du cercle « Les XX ». Depuis ses 19 ans il s'est adonné à une peinture sombre et réaliste, respectueuse de la vision oculaire, dépassant certes en qualité et de loin ce qui se faisait de semblable autour de lui, mais restant dans un climat connu, ne se distinguant que par une sensibilité plus aiguë et une perception gênante, encore inavouée mais déjà désapprouvée de l'étrange. Plongés dans une demi-obscurité de simples portraiturés devenaient de demi-fantômes. Derrière l'évidence se glissait l'insolite. Ce dernier aspect va s'accentuer jusqu'à devenir la substance même de ses œuvres à venir.

Presque soudain, de toute manière par étapes rapides, le drôlatique, l'angoissant, l'absurde, le paradoxal, le sentiment de l'inanité envahissent l'esprit d'Ensor et s'introduisent dans ses productions sous forme de masques grimaçants, de travestis cocasses, de squelettes facétieux, de couleurs carnavalesques, de très savants sortilèges techniques. C'est au point qu'il reprend certaines de ses œuvres anciennes, peintures ou dessins, même certaines études d'académies, trop sages maintenant à ses yeux, et y rajoute suivant sa vision nouvelle de quoi en changer la nature et déconcerter le spectateur. Un feu couvait qui à présent se fait incendie. Coup sur coup des réalisations capitales mais plus que jamais déroutantes, voient le jour. En cinq années, de 1887 à 1891, la peinture s'enrichit d'œuvres inattendues, sans attaches, d'une originalité totale: *Le Carnaval sur la plage*, *Les Masques raillant la mort*, *La Vieille aux Masques*, l'*Etonnement du masque Wozeze*, *l'Intrigue*, *Les Masques se disputant un pendu* et, couronnant cette production, la dominant par son ampleur, ses dimensions, son allure épique, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*.

Trois dessins connus témoignent de l'élaboration de l'œuvre définitive. Le premier, non daté, qui appartient à Mme Rousseau-Demany et dont la composition se présente en hauteur est une esquisse rapide et sommaire. A coups nerveux de traits de lumière apparaissent dans le haut de la scène des banderoles flottant dans le ciel, dans le bas, une terrasse et des personnages qui s'y pressent, au centre un Christ rayonnant, porté par une foule que l'on devine innombrable mais qui est à peine perceptible.

Le second dessin daté 1885 est par contre une œuvre très poussée. Il est titré *Vive et rayonnante Entrée à Jérusalem* et appartient au Musée de Gand. C'est une vaste composition de 2 mètres sur 1,50 mètre, traitée elle aussi en hauteur et qui respecte les grandes lignes du premier dessin. Exécutée au fusain, très détaillée, elle subordonne cependant ses multiples et foisonnants éléments à quelques grands remous de lumière. Si les visages de la foule qui s'avance sont déjà fortement caractérisés, il ne s'agit toutefois pas encore de masques ou de grimaces.

Le troisième dessin, celui de la collection W. Vanbeselaere, est plus sommaire encore que le premier. Il ne s'agit que de quelques sauvages coups de crayon qui notent en très bref comment rendre horizontale la composition qui initialement était verticale. Cette disposition en largeur est celle qui prévaudra dans l'œuvre définitive. Notons en plus que si, pour la réalisation de certaines de ses toiles, Ensor s'est parfois inspiré de ses gravures, la gravure intitulée *L'Entrée du Christ à Bruxelles le mardi gras de 1889*, reproduction presque textuelle de l'œuvre peinte a, elle, été exécutée environ 10 ans après le tableau, qu'elle n'est donc aucunement une première version de celui-ci.

La toile fut peinte dans des conditions peu ordinaires. Ensor, dont les moyens matériels étaient limités à l'extrême, hésitait à entreprendre une œuvre qui allait exiger une quantité considérable de tubes coûteux. Il s'en ouvrit à un peintre en bâtiments qui par ailleurs déclarait suspecter la qualité des couleurs en tubes répandues dans le commerce. Cet artisan prépara à peu de frais pour son ami artiste une série de couleurs vives qu'il livra dans des pots et c'est à l'aide de ces matières plutôt rudimentaires mais qui ont parfaitement « tenu », qu'Ensor recouvrit sa toile. Il travaillait à cette époque dans un local qui ressemblait plus à un grenier qu'à un atelier. Le plafond en était bas. Aussi aucun mur dans cette manière de mansarde n'était-il assez élevé pour y accrocher la toile dans toute

8. Ensor en 1898, dans les dunes d'Ostende.

sa hauteur. Ensor l'exécuta, ou bien en s'arrangeant pour en replier la partie supérieure, ou bien en la clouant partiellement sur le mur et en la laissant trainer partiellement sur le sol. Ainsi, pour y travailler, devait-il parfois s'accroupir ou s'agenouiller. Achevée, la toile resta la plupart du temps enroulée. Plus tard, quand Ensor eut déménagé et que la toile fut tendue sur châssis et encadrée (ce qui n'eut lieu qu'en 1920), il fallut, à chaque fois qu'elle devait quitter l'atelier pour être exposée, desceller la partie de la balustrade du balcon qui faisait face à la porte-fenêtre du nouvel atelier.

L'œuvre fut longtemps tenue — en mal — pour une farce de rapin, pour une manière de grande caricature. Aussi, sachant qu'elle serait refusée, Ensor s'abstint-il de la présenter aux Salons d'Art de l'époque. Et même, beaucoup plus tard, resté défiant, ne céda-t-il que difficilement aux insistances d'organisateurs d'expositions devenus quémandeurs. Une seule mésaventure lui servit de leçon: ses propres camarades du cercle « Les XX », le groupement artistique dont il faisait partie et qui aujourd'hui est tenu pour avoir été, à l'époque, le plus « avant-gardiste » dans le monde, n'acceptèrent pas d'exposer cette « galéjade » dans leur exposition annuelle. En ce temps, à propos des Salons des « XX », la critique « officielle » écrivait: « La nausée vous prend aux spectacles ignobles des Ensor, des Monet, des Seurat, des Gauguin lesquels, sous prétexte d'esthétique libre, encadrent les plus écœurants détritus d'atelier... Nous avons déjà vu des expositions médiocres, mais nous n'avions jamais pensé que l'aberration des fanatiques du neuf atteindrait ce degré d'insanité pour ne pas dire d'ignominie. » Ensor, malgré ses retraites dans l'ironie et ses écrits vengeurs, souffrit cruellement de cette incompréhension totale; il en souffrit au point de renoncer en partie à son art et à lui-même.

Il fallut plusieurs décades, presque un demi-siècle, avant que justice commençât à lui être rendue. Mais sa méfiance était devenue indéracinable. Lentement l'admiration succéda au dénigrement. En 1908 Verhaeren dira de « L'Entrée du Christ » que « grâce à l'exaltation des tons crus qui parfois se rapprochent des tons d'une affiche, grâce peut-être au désordre même de la composition, l'ensemble donne une âpre, farouche et tintamarrante sensation de vie ». Le ton de la critique se fait de plus en plus élogieux: « Œuvre gigantesque par ses dimensions comme par son esprit, s'écriera André De Ridder en 1930, œuvre de combat et d'éternité, qui demeurera comme l'une des plus grandioses créations de l'art de notre époque. » Depuis, de telles opinions sur l'art d'Ensor sont de plus en plus émises par quiconque s'occupe d'art dans le monde, — que ce soit, à l'ouest, un Cassou applaudissant au « tintamarre cuivré » de *l'Entrée* et déclarant que « la pensée qu'Ensor a existé et la connaissance de son œuvre demeurent une des choses qui me paraissent donner du prix au fait de vivre », — ou que ce soit, à l'est, un Kosik constatant que « Ensor est devenu une précieuse partie de notre richesse artistique, que son œuvre a dépassé depuis longtemps les frontières belges et appartient à tous les progressistes culturels de notre temps ».

Le jeune et volage James d'il y a bientôt huit décades n'en demandait pas tant. Il se fût contenté, au lieu d'une sympathie aussi étendue, d'un seul esprit ouvert le comprenant en profondeur. Loin même de compréhension. Au travail, il se suffisait à lui-même. Quand, loin des regards réprobateurs, loin des mesquineries familiales, seul dans son grenier comme un condamné innocent et rageur dans sa cellule, il se trouve face à son énorme toile blanche et entouré de ses pots de couleurs rudimentaires, les joyeuses transes de la création l'occupent tout entier, il ne songe, tout feu tout flamme, qu'à s'adonner malicieusement, sans retenue à son impérieux et cocasse génie intensif, à son goût de la bravade. *(Suite p. 62)*

9. *Peste dessous, peste dessus, peste partout.* 1888. Crayon. 22 × 30 cm. Collection Taevernier, Gand

10

11

12

13

14

10. *Les masques singuliers.* 1891. Toile. 10×80 cm. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.

11. *Vive et rayonnante Entrée à Jérusalem* ou *Salut Jésus, Roi des Juifs.* 1895. Dessin au fusain sur papier. 200×148 cm. Musée des Beaux-Arts, Gand.

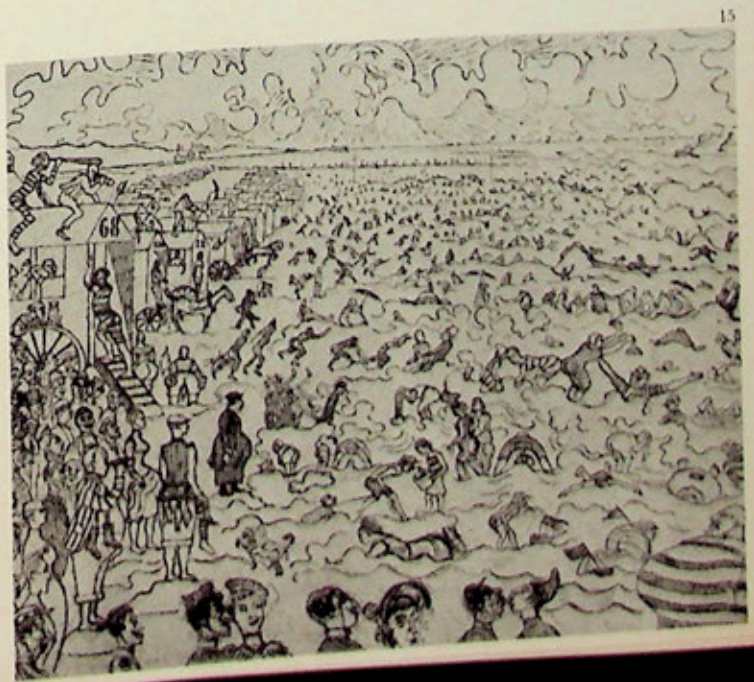
12. *Le Miroir du Diable.* 1888. Dessin rehaussé à l'huile. 22×17 cm. Collection M. et Mme Jacques Bolle, Bruxelles.

13. La rue de Bon Secours, telle qu'elle existe encore aujourd'hui et dont Ensor s'est inspiré pour exécuter *Le Miroir du Diable.*

14. *Les Animaux musiciens.* 1891. Bois. 16×21 cm. Collection baron Ch. Janssen, La Halpe-Bruxelles.

15. *Les Bains d'Ostende.* 1899. Gravure. 22,4×27,9 cm.

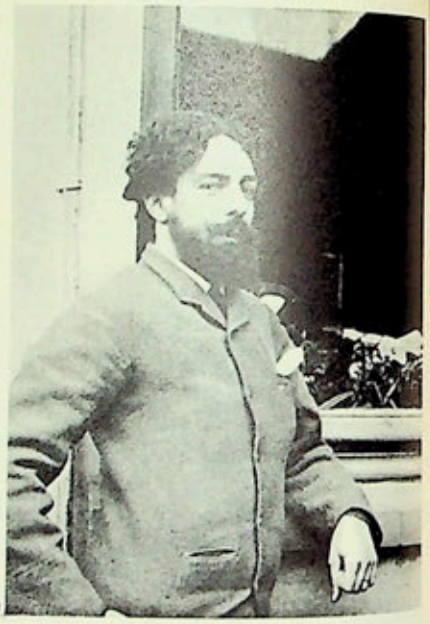
15



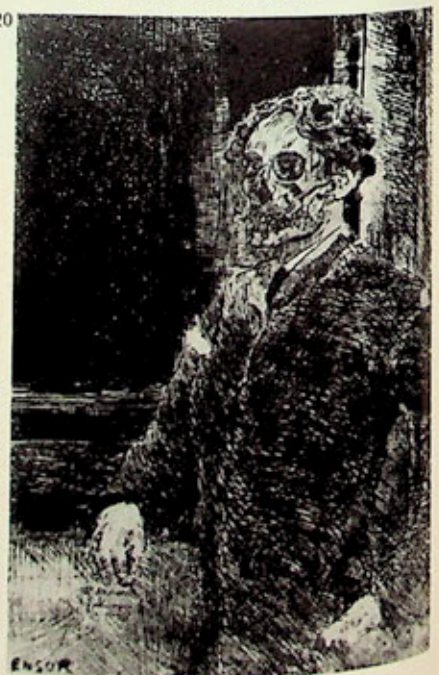
16. *Ecce Homo* ou *Le Christ et les Critiques.* 1891. Bois. 12 × 16 cm. Collection Mme Marteaux, Bruxelles.

17. *La Foudroiement des Anges rebelles.* 1889. Toile. 108 × 132. Musée des Beaux-Arts, Anvers

18. *Squelettes se disputant un hareng-saur* (En fait, deux critiques morts nés lacérant à belles dents *l'art Ensor*.) 1891. Bois. 15 × 21 cm. Collection B. Goldschmidt, Bruxelles.



19. James Ensor photographié en 1887.

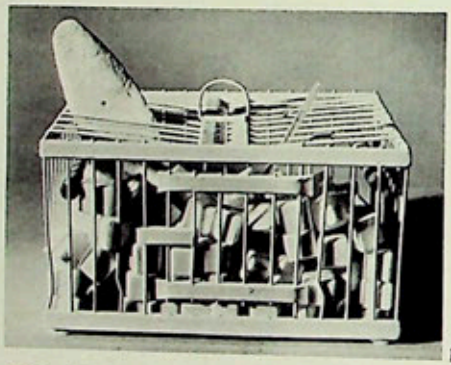


20. *Mon portrait squelettisé.* 1899. Eau-forte inspirée par la photographie ci-dessus.

21. *Entre parmi les Masques*, 1899. Toile. 120 × 80 cm. Collection C. Jussiant, Anvers.

L'ÉCART ABSOLU

La XI^e Exposition
internationale du Surréalisme
a lieu en ce moment à
la Galerie de l'Œil
Ses organisateurs la présentent
à nos lecteurs



1. Marcel Duchamp: Why not sneeze? Ready-made. 1921. 11,5 × 22 × 16,2 cm.

GÉNÉRIQUE

par André Breton

A tout seigneur... Même si ses propriétés laissent apercevoir leurs limites, ailleurs jamais pressoirs n'ont connu un tel train, un tel entrain. Comme s'il s'agissait d'exprimer une bonne fois tout le raisin de la *vue* (à d'autres, il est vrai, la vision). Connu comme le loup blanc, celui qui est devant nous, demi-nu comme il aime, a précisément pour œil ce grain de Malaga enchanté. Attention, ce qu'il dit compte: au reste il doit diablement y tenir puisque c'est à une femme qu'il parle et d'autre chose que d'elle, alors, dans leur commune demeure:

« Ce qui m'intéresse, c'est d'établir ce qu'on pourrait appeler des rapports de grand écart, rapports très inattendus entre les choses dont je veux parler. Dans cette difficulté il y a un intérêt et, dans cet intérêt, il y a une tension qui, pour moi, est bien plus importante que l'équilibre stable de l'harmonie, qui ne m'intéresse pas du tout. La réalité doit être transpercée dans tous les sens du mot... Je veux attirer l'esprit vers une direction à laquelle il n'est pas habitué, et le réveiller. »

Le mot « tension » a-t-il été souligné par la voix, toujours est-il qu'il meut vers nous devisant deux humains physiquement aussi dissemblables que possible, l'un tout embué, à la barbe ultra-fleurie, l'autre on ne peut plus proche, pétri de jeunesse inaliénable dans l'avidité spirituelle et la ferveur:

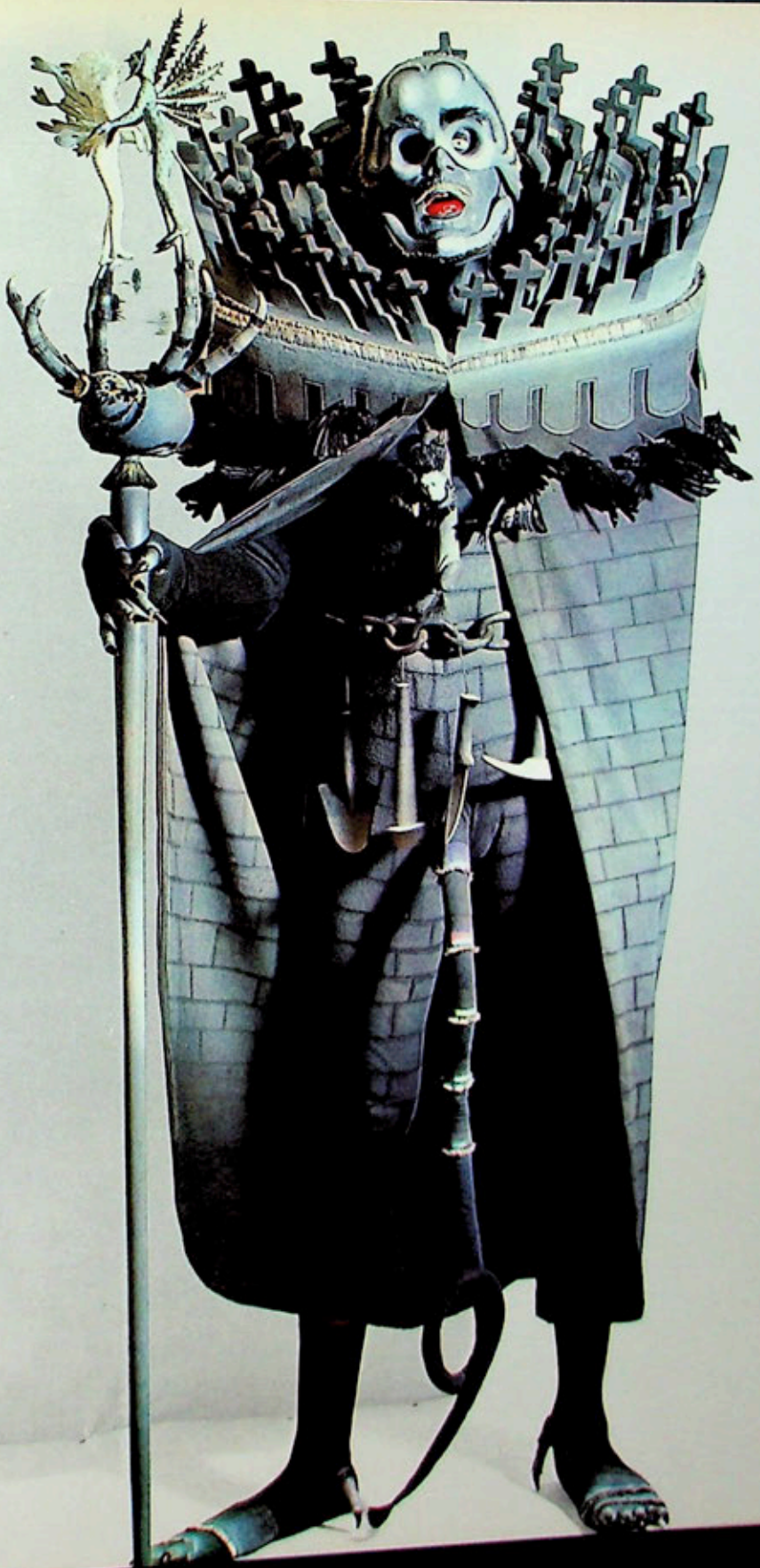
« Les hommes — souffle l'un — *ne comprennent pas comment le discordant s'accorde avec lui-même; harmonie des tensions opposées, comme celle de l'arc et de la lyre.*

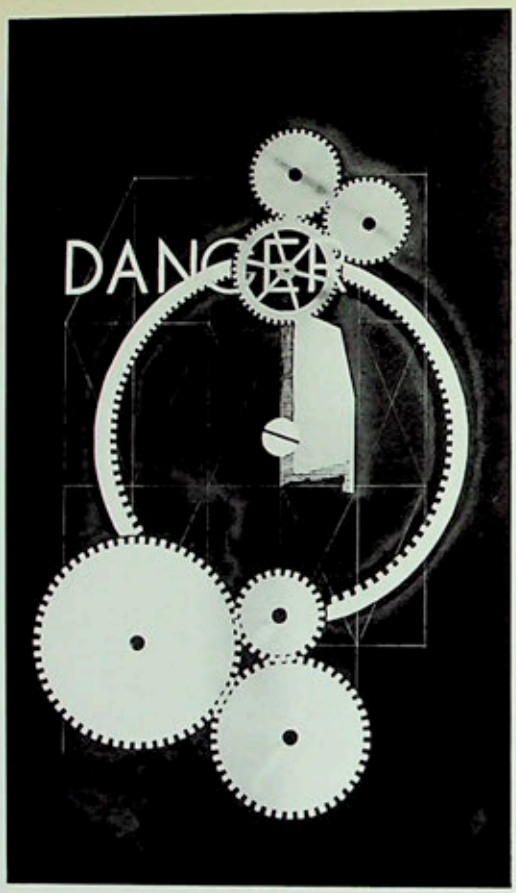
— La lyre — appuie l'autre — *qui consacre l'homme et lui donne ainsi une place dans le cosmos; l'arc, qui le projette au-delà de lui-même... Dans le poème, l'être et le désir d'être pour un instant font trêve, comme le fruit et les lèvres. »*

Ils s'éloignent dans un tourbillon de feuilles qui peu à peu s'organise en un paysage montagneux à la Friedrich où vient centralement se camper, dans une pose détendue comme s'il était au terme de son trajet, de l'extrémité de sa canne taquinant l'herbe, le Législateur par excellence:

« La civilisation n'élève au bien-être qu'un trentième de ses enfants qui sont encore mécontents! Lorsqu'on voit ce fruit honteux de tant de sciences, ne doit-on pas douter si elle est vraiment destinée de l'homme, ou si elle est, comme le pense Montesquieu, une maladie de langueur, un vice intérieur, un venin secret et caché, *un échelon de transition à franchir au plus vite?*

Comment se fait-il, dit-on, que s'il y a une autre destinée à découvrir, tant de fameux philosophes d'Athènes et Rome, de Paris et Londres, ne l'aient pas découverte? C'est que les plus anciens, Platon et Aristote,





3

2. Jean Benoit: Le Nécrophile (dédié au Sergent Bertrand). 1965.

3. Man Ray: L'Impossibilité. Fixé sur verre. 1920. 61,5 × 36 cm.

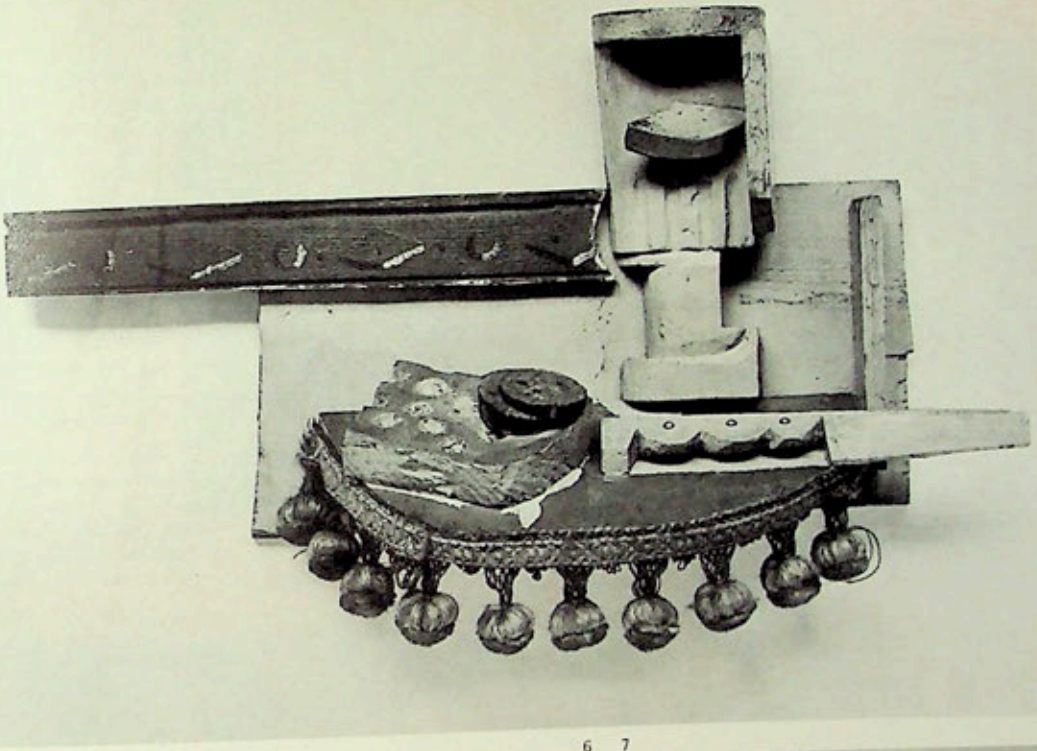
4. Charles Cros: Le Vaisseau-Piano. Aquatinte.
« ... Entraîné par les vigoureux efforts des rameurs, esclaves de diverses races imaginaires... Il y en a de verts, de bleus, de rouge-carmin, d'orangés, de jaunes, de vermillons, comme sur les peintures murales égyptiennes. Au milieu du vaisseau est une estrade surélevée et sur l'estrade un très long piano à queue. Une femme, la Reine des fictions, est assise devant le clavier. Sous ses doigts roses, l'instrument rend des sons veloutés et puissants qui couvrent le chuchotement des vagues et les soupirs de force des rameurs... » Charles Cros: *Le Coffret de santal.*

5. Picasso: Nature morte. Construction en bois peint. 1913. 28 × 47,5 cm.

6. Joan Miró. Portrait d'une danseuse. Objet sur châssis. 1928. 81 cm.
« Le dernier [illegible] ces tableaux-objets atteint le sommet du [illegible] mais en même temps son humour et sa [illegible] ont insurpassables. On ne peut plus le dire qu'après Paul Eluard qui l'évoque en ces termes [illegible] naissance de Miró »: « Une des deux femmes que j'ai le mieux connues — en ai-je connu d'autres? — quand je la rencontrai venait de s'éprendre d'un tableau de Miró: la Danseuse espagnole, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile. » Jacques Dupin: *Miró*, 1961.

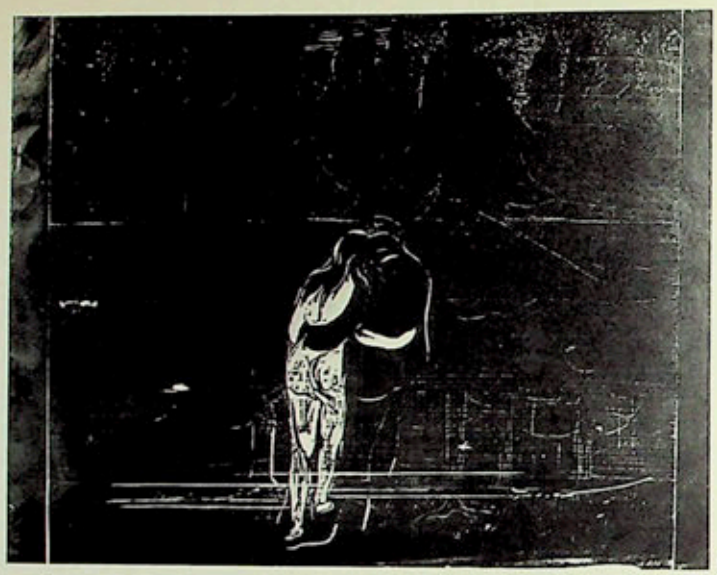
7. Max Ernst: L'Idole. Huile sur toile. 1926. 130 × 89 cm.

4



5

6 7



8

8. Edvard Munch: Vers la Forêt. Lithographie en couleurs. 1897. 55 × 66 cm.

9. J.-H. Füssli: Le Cauchemar. Aquarelle. 28,8 × 38,5 cm.

9

Solon et Minos ont pris la fausse route, et que leurs successeurs n'ont pas songé à examiner si la politique humaine était dans la bonne ou la mauvaise voie ; si elle s'était fourvoyée comme l'ont pensé Montesquieu, Rousseau, Voltaire.

Ils ont tous eu le tort de s'en tenir au doute passif, *recommandé depuis Descartes jusqu'à M. Royer Collard : ils ont commis la même faute que Napoléon, qui attaqua les sciences philosophiques* passivement, *en se bornant à les éliminer et flétrir, sans leur en opposer quatre autres. Il fallait adopter le* doute actif, *et procéder par* écart absolu.

Un débutant un peu adroit réussit à se faire remarquer en prêchant l'opposé des opinions admises, en contredisant tout dans les conférences et les pamphlets. Comment parmi tant d'auteurs et d'ergoteurs qui ont suivi cette marche, aucun n'a-t-il eu l'idée d'exploiter largement l'esprit de contradiction, de l'appliquer non pas à tel ou tel système de philosophie, mais à tous ensemble, puis à la civilisation qui est leur cheval de bataille, et à tout le mécanisme social actuel de l'humanité?

*Colomb pour arriver à un nouveau monde continental adopta la règle d'*écart absolu *; il s'isola de toutes les routes connues, il s'engagea dans un Océan Vierge, sans tenir compte des frayeurs de son siècle ; faisons de même, procédons par écart absolu, rien n'est plus aisé, il suffit d'essayer un mécanisme en contraste du nôtre. »*

Celui qui voyait ainsi n'a pas plus tôt repris sa route qu'en écho nous croyons l'entendre encore. Cette fois, c'est un chasseur qui passe: nul n'a chaperonné avec un tel amour le faucon, ni en revanche n'a fait la vie plus dure à la pie. C'est à son seul commerce avec les oiseaux qu'il rend grâce d'avoir pu déchiffrer, à son tour, le grimoire des complexions et des destinées:

« La méthode de l'écart absolu... consiste à prendre le contre-pied des méthodes suivies jusqu'alors... Si j'avais aujourd'hui un conseil à donner aux jeunes classificateurs désireux de se faire un nom et d'arriver vite à la gloire, je n'hésiterais pas une seconde à leur recommander l'emploi de la méthode de l'écart absolu, exclusivement et surtout de préférence à celle de Descartes. »

C'est en vain qu'on attendait un coup de feu mais des lointains s'annonce un rare vacarme, où d'innombrables verres après boire lancés à la volée et de somptueuses carrosseries volontairement fracassées contre les murs brochent sur une houle de moulins à prières, pour céder par intervalles à l'irrésistibilité et à la toute-puissance d'un éclat de rire. Voila qui n'est guère compatible avec la scène qui se déroule sous nos yeux, supposant une atmosphère recueillie:

« Je n'étais encore qu'un marmot.

Ma chère défunte grand-mère vivait encore ; elle avait un peu plus de cent ans.

Au moment de sa mort — que le Royaume des Cieux lui appartienne! — ma mère me conduisit vers son lit, comme il était alors d'usage, et tandis que je baisais sa main droite... (Je me permets d'interrompre un instant le narrateur car, à poser le regard sur celle qu'il désigne — non, l'âge ne l'a pas plus marquée — comment ne pas reconnaître en elle la « florissante jeune femme en tenue d'hiver russe », suivie de ses serviteurs Néron et Tibère, qui ne se montrait pas moins soucieuse de son petit-fils, rappelez-vous qui il était) *ma chère grand-mère posa sa main gauche mourante sur ma tête, et me dit d'une voix basse mais distincte :*

« Toi, l'aîné de mes petits-fils!

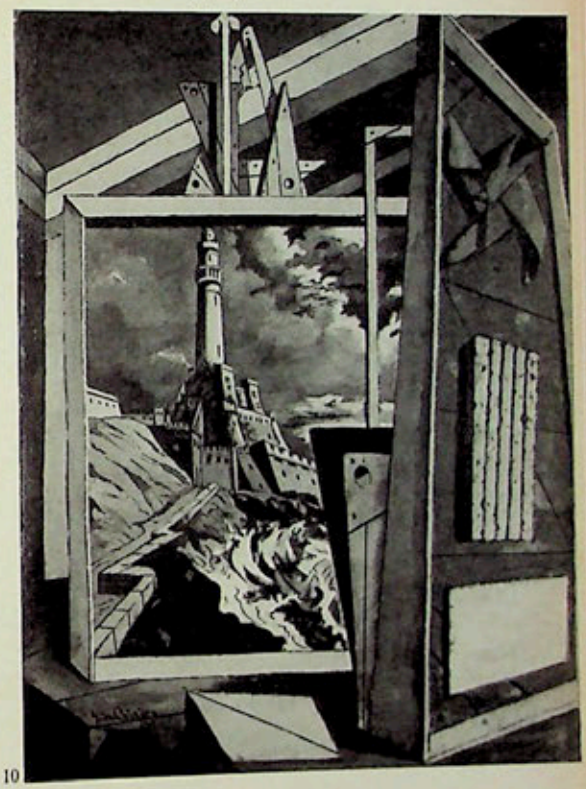
Ecoute... et souviens-toi toujours de mes dernières volontés : dans la vie, ne fais jamais rien comme les autres. »

Puis elle fixa la racine de mon nez et, remarquant probablement que je restais perplexe devant ses paroles, elle ajouta, quelque peu fâchée, d'un ton autoritaire :

« Ou bien ne fais rien du tout — va seulement à l'école — ou bien fais quelque chose que personne ne fait. »

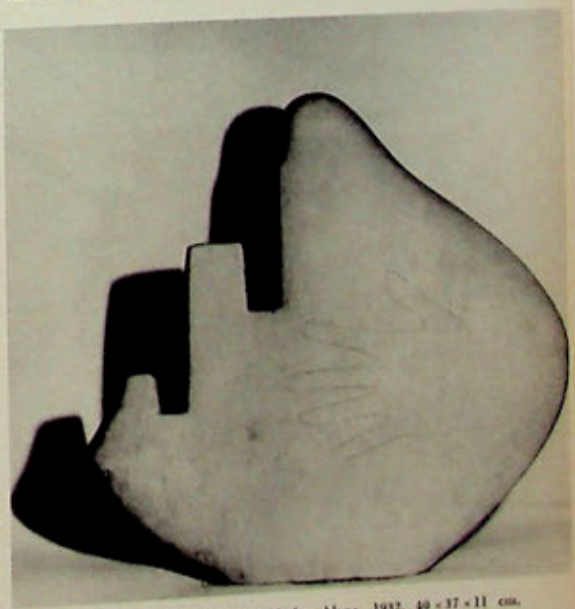
Que la belle aïeule ferme les yeux (pas pour longtemps nous espérons bien) il n'en faut pas plus pour que l'enfer rende une de ses proies. Le triomphateur, qui ne fait qu'un avec la victime, est ici de taille; jamais l'avers de la médaille n'apparut en si grand contraste avec le revers: ithyphallique d'un côté à la poursuite de misérables gamines, de l'autre serein quoique à jamais reclus, en grand retroussis, la chique à la joue, devant la pile de ses productions plastiques, dont l'ensemble constitue une des trois ou quatre œuvres capitales du vingtième siècle:

10. Chirico: Intérieur métaphysique. Huile. 1917.



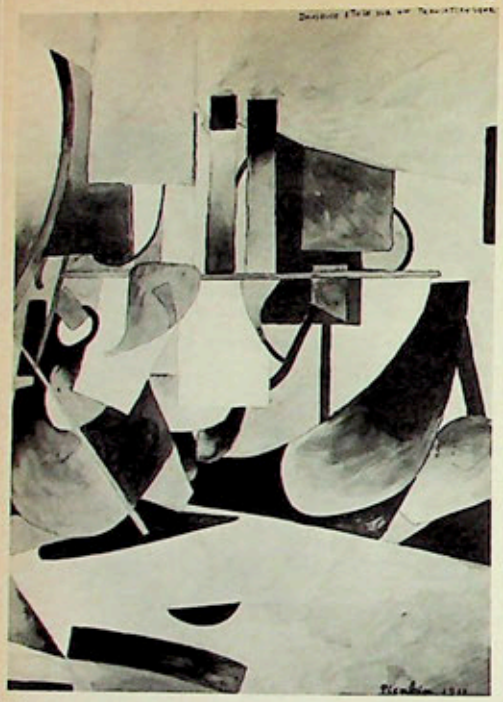
10

11

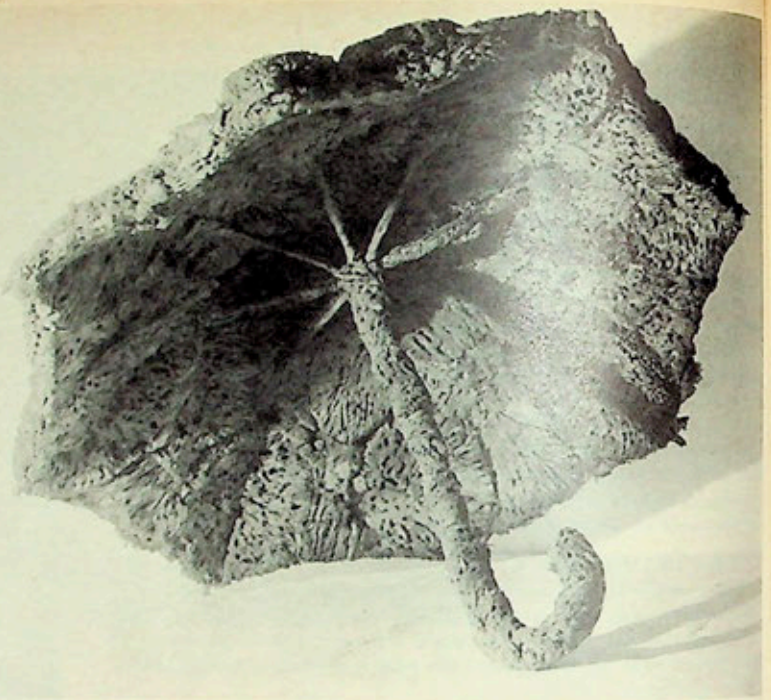


11. Alberto Giacometti: La Carcasse. Marbre blanc. 1932. 40 × 37 × 11 cm.

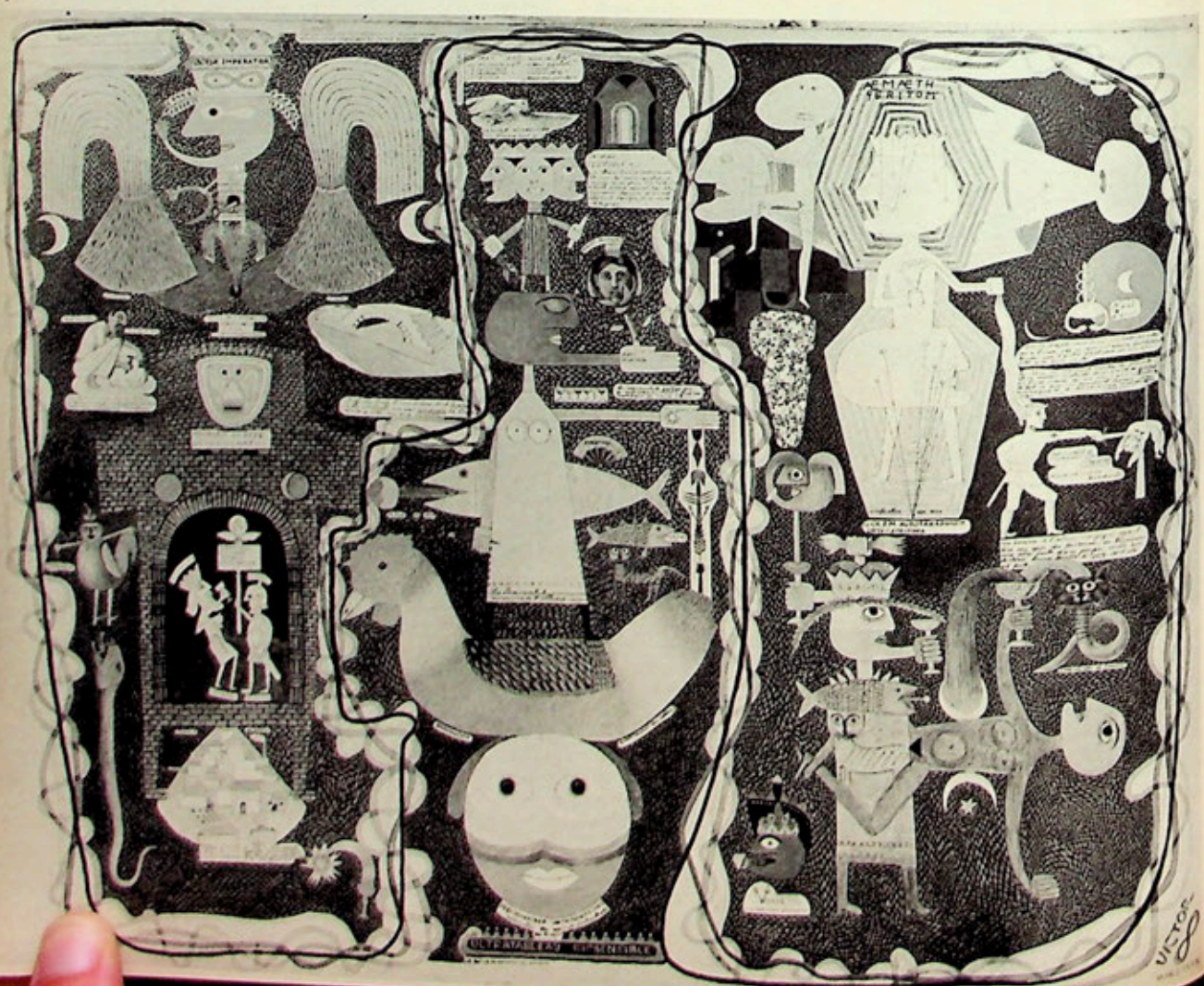
12



13



14

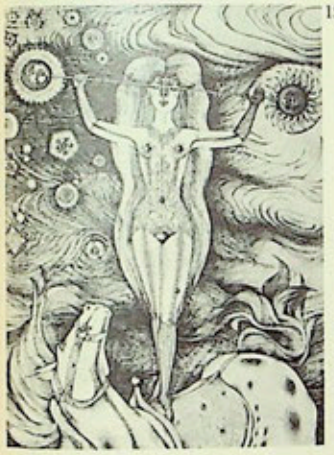


12. Francis Picabia: Danseuse étoile sur un transatlantique. Aquarelle sur papier. 1913. 75 × 55 cm.

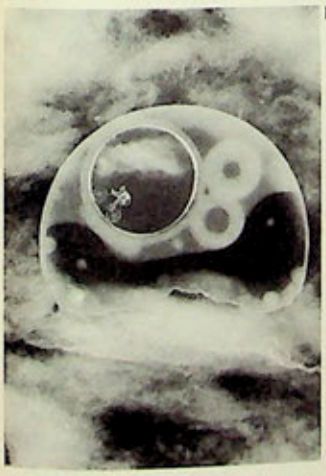
13. Wolfgang Paalen: Nuage articulé. Objet. 1938. 52 × 80 cm.

14. Victor Brauner: Tableau autobiographique (Ultratableau biosensible). Huile sur toile. 1948. 89 × 116 cm.

15



16



15. Mimi Parent: En veilleuse (« We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep » Shakespeare). Pyrogravure. 1965. 100 × 120 cm.

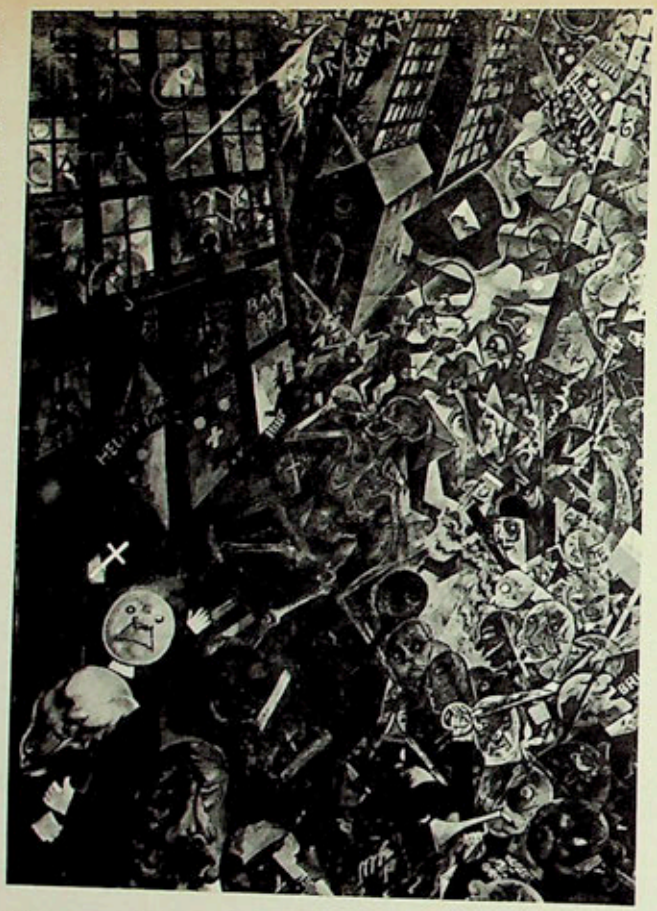
16. Jindrich Heisler: Le Surmâle. Objet. 1944.

17. Gustave Moreau: Le Sphinx vainqueur. Aquarelle. 31,5 × 17,7 cm.

17

18. Georg Grosz: Les Funérailles du poète Oskar Panizza. 1917-1918? 140 ×110 cm.

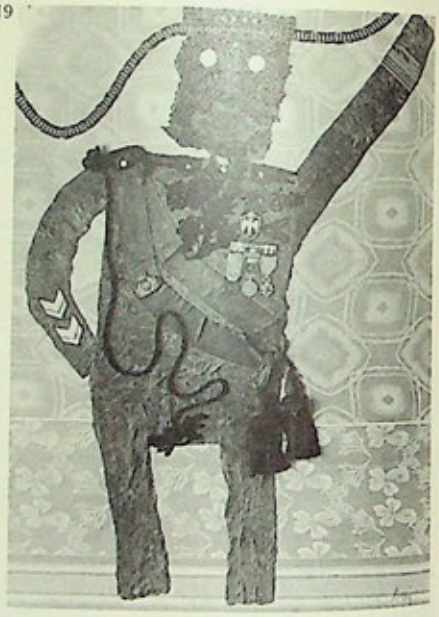
Il a fallu la publication en français du *Concile d'amour* dans la traduction de Jean Bréjoux (éd. Jean-Jacques Pauvert 1960) et sa réédition dans la collection « Libertés » pour que le chef-d'œuvre d'Oskar Panizza déjoue la conspiration du silence ourdie contre lui il y a un demi-siècle. C'est seulement aujourd'hui qu'on s'avise de l'hommage que lui a rendu le plus célèbre des dadaïstes allemands Georg Grosz, dans « Les Funérailles du poète Oskar Panizza » et que l'on découvre qu'une édition du *Concile d'amour* (tiré à cinquante exemplaires) a paru à Munich en 1913, illustrée de dessins d'Alfred Kubin. On ne saurait non plus faire trop grand cas de la caution de Freud, au tournant même du siècle: « *Penser et faire sont une même chose* rappelle un drame très révolutionnaire d'Oskar Panizza dans lequel Dieu le Père, vieillard paralysé, est fort maltraité. Vouloir et acte y sont même chose, et il faut que l'archange, une sorte de Ganymède, l'empêche de jurer et de maudire, parce que ses malédictions seraient aussitôt accomplies. » (*La Science des rêves*, en note page 121. Le club français du livre, Paris 1963.) *Radovan Ivsic.*



18

19. Enrico Baj: Le Comte de Hérouville de Claye, Major Général du Maréchal de Saxe. (Vers 1770.) Collage. 1965. 146 ×114 cm.

19

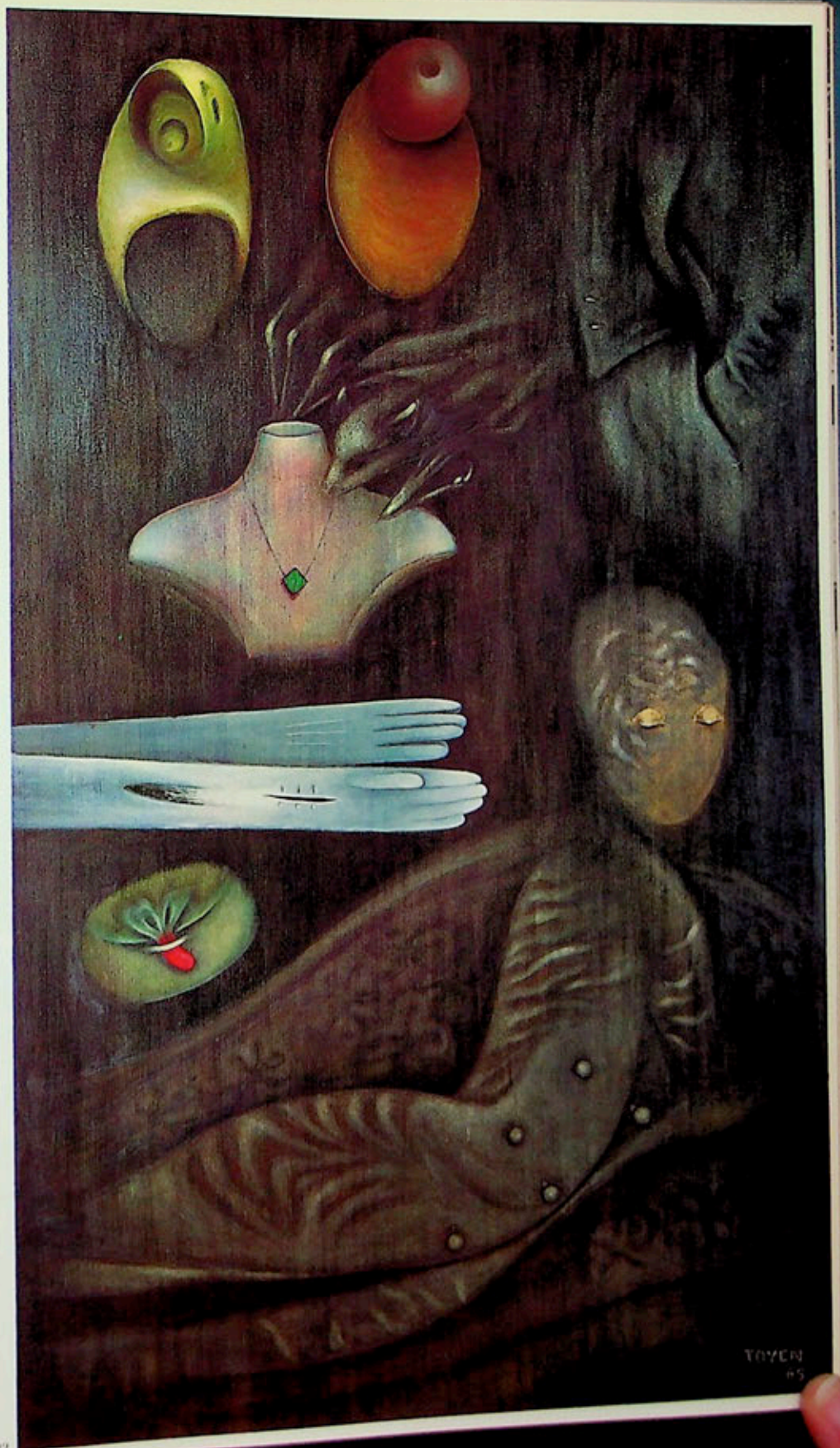


20

20. Salvador Dali: La Mélancolie extatique des chiens. Interprétation paranoïaque-critique d'une carte postale. 1933.

21. Wassily Kandinsky: Tache rouge. 1914. Huile sur toile. 130 ×130 cm.

21

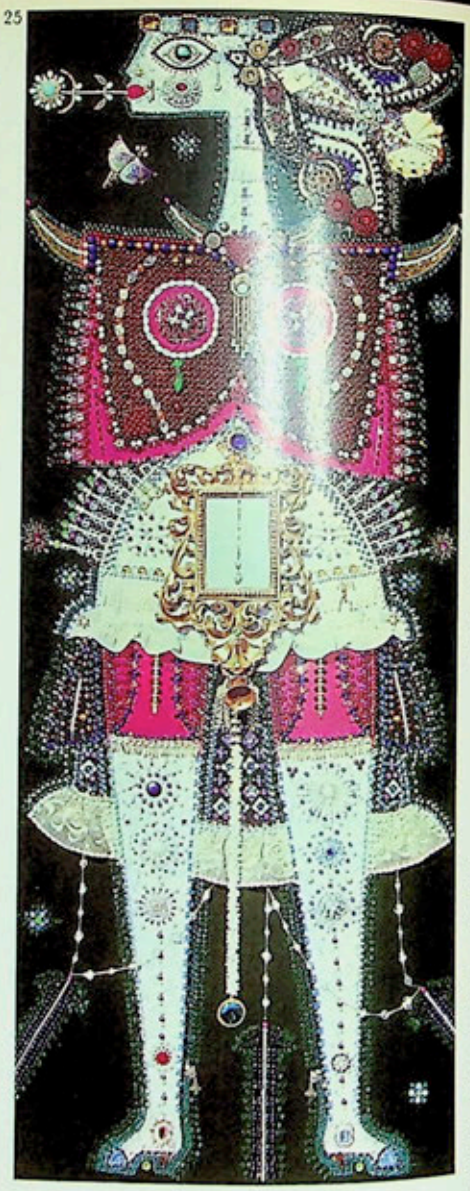


22. Toyen: L'un dans l'autre. 1965. Huile sur toile. 146 × 89 cm.

23. Hervé Télémaque: Confidence. Peinture-objet. 1965. 195 × 130 cm.

23

25



25. Max Walter Svanberg: Portrait d'une étoile. 1965. Broderie de perles. 187 × 82 cm.

26. Alberto Gironella: Peinture-objet. 1964.

24

24. Alechinsky: Central Park. Peinture sur papier. 1965. 162 × 193 cm. Détail central. « Faites de moi ce que vous voulez mais ne me jetez pas dans les ronces », crie Jeannot Lapin (tout est dans Jeannot Lapin, remarquait Malcolm Lowry). C'est que personne n'est malin autant que Jeannot Lapin, personne ne se laisse jeter dans le ventre vert et vierge de la ville allumée qui regarde de ses fenêtres, jeter libre dans cette matrice naturelle comme la forêt dont la présence, de loin, la nuit, permet au citadin de rêver toutes les sauvageries qu'il aimerait commettre ou subir ». *Pierre Alechinsky.*

« *Et, que soit, ce qui n'est pas. Amen, amen : Amen. Et, cela sera.* »

Si ne lui furent tolérées, tardivement, que des trompettes en papier, c'est sur lui qu'il nous plaît de fermer le ban en l'honneur des incitateurs de cette onzième Exposition internationale du surréalisme.

CI-DESSUS, PAR ORDRE D'ENTRÉE EN SCÈNE: Picasso, Héraclite, Octavio Paz, Charles Fourier, Alphonse Toussenel, Georges Gurdjieff, Adolf Wölfli.

RÉFÉRENCES: Françoise Gilot-Carlton Lake: *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy 1964. — Kostas Axelos: *Vers la pensée planétaire*, Ed. de Minuit 1964. — Octavio Paz: *L'Arc et la lyre*, Gallimard 1965. — Charles Fourier: *La Fausse industrie*, chez l'auteur 1835-1836. — Alphonse Toussenel: *Ornithologie passionnelle*, Librairie Phalanstérienne 1853-1855. — Friedrich-Christian Grabbe (adaptation d'Alfred Jarry): *Les Silènes*, Les Bibliophiles créoles, s.d. — Georges Gurdjieff: *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, Ed. Janus 1956. — Dr W. Morgenthaler: *Adolf Wölfli*, L'Art brut 1964.

Paris le 16 octobre 1965.

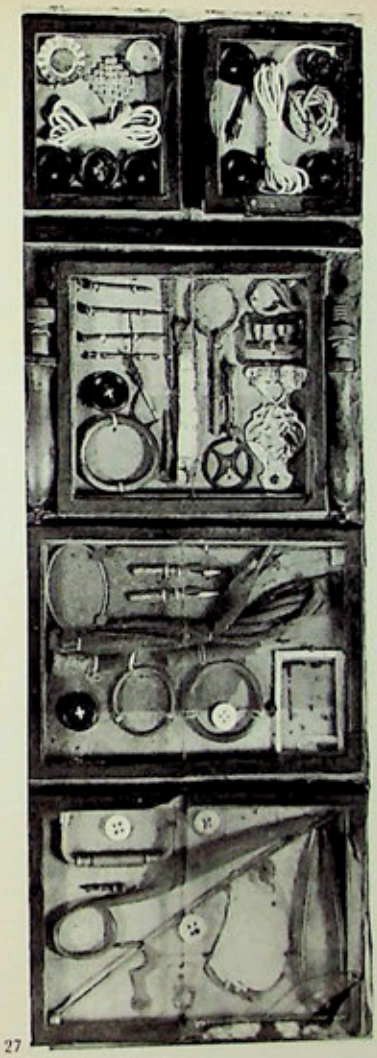
JESUS BOND CONTRE DOCTEUR YES

par J.-F. Revel

Un des principaux sujets de préoccupation de la sociologie actuelle est la question de savoir si l'homme moderne pourra supporter le plaisir sans cesse plus aigu, les loisirs sans cesse plus étendus que lui procure notre civilisation. Plaisir et loisirs sont les deux buts redoutés, que l'on nous engage à poursuivre toujours, tout en nous déconseillant de les atteindre jamais. Conformément au slogan qui réglemente l'usage de la plus noble conquête de l'homme: « Changez le plus souvent possible de voiture, mais ne vous en servez ni en semaine dans les grandes villes, ni le dimanche sur les routes », conformément à ce slogan, donc, nous ne pouvons prétendre à l'adaptation qu'en nous rendant *acquéreurs* du plus grand nombre possible de moyens à condition de savoir nous abstenir de les utiliser en vue d'une fin quelconque. On parle beaucoup de « société de consommation », c'est plutôt « société d'acquisition » qu'il faudrait dire, l'homme véritablement moral étant aujourd'hui celui qui achète sans consommer, qui paye ce qu'il va, aussitôt après, détruire sans en avoir joui, réalisant ainsi le rêve de tout producteur: l'usure sans usage, ou « comment surproduire sans jamais réellement produire ».

Il serait en effet déplorable de se borner à remâcher ici de vieux poncifs concernant l'invasion de l'existence humaine par la machine, et autres jérémiades heideggériennes sur la « folie technicienne » de notre temps, laquelle folie nous ferait, dit-il, oublier l'« Etre ». Avec ou sans machinisme, avec ou sans Etre, la véritable folie de l'homme est la culpabilité qui lui fait fuir le plaisir. L'escroquerie habile des religions et des philosophies a toujours consisté à *lutter* contre le penchant prétendûment irrésistible des hommes à jouir, alors que c'est là le penchant qu'ils possèdent le moins. Il fallait, pour les empêcher de le contracter, déculpabiliser la culpabilité, assainir l'auto-punition, confectionner une méthode assimil du salut que l'on pourrait intituler « le remords sans peine ».

Ecoutez, lisez, regardez tout ce qui vous entoure, et vous apprendrez, par un contact inévitablement fréquent avec les moyens dits de communication appropriés, que la peste noire, pour l'*homo sapiens* de notre siècle, c'est le surmenage. Or il suffit de jeter un coup d'œil autour de soi (en évitant les moyens de communication) pour s'apercevoir que personne ne fait rien. En dehors du travail manuel, rigoureusement évaluable, et qui ne constitue jamais un surmenage au sens noble du terme, puisqu'il ne conduit pas à la sacro-sainte dépression nerveuse, l'oisiveté règne parmi les cadres, dans une lourde atmosphère de salle d'attente généralisée. Et cependant que les vendeurs de tranquillisants, de matelas pneumatiques et de maisons de week-end tonnent contre le



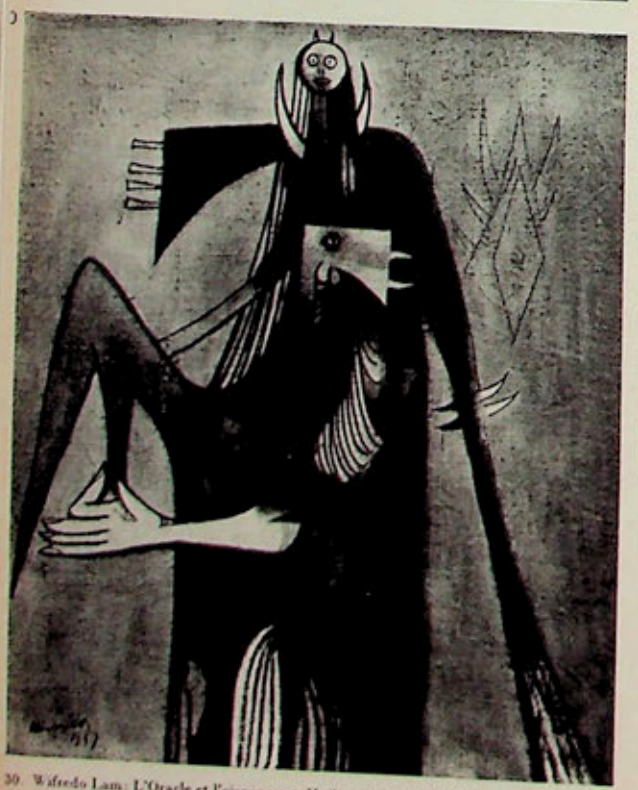
27. Objet d'aliéné: Assemblage. 42,5 × 15,5 cm.

28. Matta: Le Partage du Vide. 1965. 47 × 47 × 47 cm.

25. Max Walter Svanberg: Portrait d'une étoile. 1965. Broderie de perles. 187 × 82 cm.

26. Alberto Giromella: Peinture-objet. 1964.

29. Jean Arp: La Danseuse. Huile sur toile. 1925-1926. 146 × 109 cm.



30. Wifredo Lam: L'Oracle et l'oiseau vert. Huile sur toile. 1917. 166 × 89 cm.

surmenage, la psychiatrie sociologique s'affaire autour de la question réellement urgente: comment l'homme va-t-il supporter les loisirs?

La réponse est claire: il faut, pour être tolérés, que les loisirs ne donnent prise à aucun plaisir. Le nombre d'heures vénales quotidiennes tend à diminuer dans les professions lucratives, le nombre de jours dans la semaine, de semaines dans l'année, d'années laborieuses dans la vie. Et la vie tend à s'allonger. Tout ce temps libéré, qui n'est plus rempli par la productivité, doit l'être néanmoins par l'activité. Le grand ennemi de notre civilisation est le couple ennui-plaisir. Qui ne s'ennuie pas fortement ne peut jouir fortement. Les loisirs tuent l'ennui en le paralysant par l'activité. Les grands loisirs contemporains sont des causes permanentes non de surmenage mais de démenage: les vacances, origine de souffrances physiques et nerveuses indicibles et de morts prématurées pour des millions d'êtres; le tourisme, moyen épuisant de n'arriver nulle part; le sport, source de toutes les maladies mentales sans exception; la natalité, puisque la compagnie prolongée d'enfants en bas âge anéantit aussi sûrement que la Compagnie de Jésus l'intelligence et l'énergie; la culture, qui ne laisse plus aucun instant disponible pour la peinture, la littérature, la musique, le cinéma ou le théâtre; l'équilibre sexuel, qui ne laisse plus une minute pour faire l'amour; la communication enfin, ce fameux système qui permet à tout coup de faire correspondre aux hurlements des muets les acclamations des sourds. Il est horrible de penser que les loisirs sont devenus eux-mêmes une industrie, que le temps libre est devenu du temps que vous devez vous-même racheter pour l'employer. Vous n'*avez pas le droit* de ne pas payer vos loisirs, de même que vous n'avez pas le droit d'utiliser un perfectionnement technique s'il ne vous fatigue pas.

Dites-vous bien ceci: chaque fois que vous consacrez une seule seconde de vos loisirs à marauder un plaisir gratuit, il y a quelque part dans le monde un conférencier, un guide, un producteur de télévision, un ministre de la culture ou un agent de voyages qui, à cause de vous, ne mange pas, ou dont, en tout cas, les enfants ne mangent pas. Chaque fois que vous montez dans un avion sans raison sérieuse, vous prenez peut-être la place d'un pape, qui aurait eu besoin d'aller parler à des gens aux Indes ou en Amérique. Chaque fois que vous dansez la gigue au lieu d'allumer votre poste de télévision, vous perdez peut-être l'aubaine d'un discours présidentiel qui, en pénétrant dans votre cerveau, l'aurait vivifié, ce cerveau qui ne vous appartient pas, qui vous a été confié, et que vous n'êtes pas libre de ne pas faire fructifier, ainsi que l'ensemble de vos organes.

La haine profonde que les hommes de notre époque vouent à la connaissance scientifique, dans la mesure où elle affaiblit la peur des dieux dont Epicure avait déjà bien dit le lien avec le refus du plaisir, a sécrété entre autres choses ce germe culturel intensément inepte et grossier: la *science-fiction*. Rien n'est fait pour dégoûter de la connaissance objective et de ses prolongements pratiques comme ces tueries intergalaxiques, où d'ahurissants primates élèvent à la hauteur d'un principe cosmique les habitudes présidant aux règlements de compte entre gens du milieu. Inutile de préciser par conséquent que ces carnages einsteiniens, dans lesquels la Cadillac blindée crachant des balles de mitraillettes est remplacée par le vaisseau interstellaire éjaculant des particules désintégrées, comblent d'aise nos contemporains, ravis, en extase à l'idée de geler dans le vide cosmique tout en déjouant les plans sadiques d'un F B I de la voie lactée. Des nébuleuses aussi truffées de micros que les murs d'une ambassade moderne, la structure de la matière calquée sur celle du Deuxième Bureau, composent un univers ayant pour auteur et animateur une Trinité où se confondent — Fusion et Effusion sublimes — en une seule et même personne divine, von Braun, Teilhard de Chardin et James Bond, le Père, le Saint-Esprit et le Fils, — Jésus Bond étant évidemment envoyé parmi nous pour nous sauver et racheter nos péchés, en s'octroyant à lui-même un plaisir licite, le seul: tuer. On sait que lorsqu'on appelle par téléphone une importante administration française, une société anonyme de grande envergure et d'interminable surface financière, ou encore nos renseignements ferroviaires, aériens ou toute autre organisation désireuse de nous soutenir dans l'existence, on a devant soi trois possibilités dans l'éventail des réactions: ou bien cela sonne « pas libre »; ou bien cela sonne, mais personne ne décroche; ou bien quelqu'un décroche, mais personne ne parle. Parfois cependant une quatrième éventualité se réalise: on vous parle, mais on vous engueule. C'est là une des rares preuves sérieuses que l'on puisse obtenir aujourd'hui de l'existence de l'homme.

L'ART DE FAIRE

par Philippe Audoin

La révolution qui mettra fin au régime capitaliste et la société qui en prendra la relève ne seront ni prolétariennes, ni socialistes...Telles étaient les conclusions pour le moins provocantes d'un livre écrit il y a près d'un quart de siècle: *L'Ere des Organisateurs*. L'auteur, James Burnham, ancien militant de la IVe Internationale avec laquelle il venait de rompre, affirmait que le pouvoir réel échappait déjà aux propriétaires théoriques des moyens de production, pour passer aux mains d'une classe historiquement prédestinée: celle des « managers » qui techniquement, administrativement et politiquement contrôlaient en fait l'ensemble de l'économie. Cette classe s'affirme tout autant dans les régimes totalitaires que dans ceux qui se réclament du libéralisme. Ce qui la meut n'est pas tant le profit qu'un goût effréné de l'efficacité, de l'organisation, du pouvoir en un mot, et la tyrannie qu'elle s'apprête à exercer sur la population des Etats (ou Super-Etats) qu'elle contrôle ne le cédera en rien à celle qu'avait instaurée la première révolution industrielle. Connues en France dès 1947, ces thèses ne furent ni examinées, ni sérieusement discutées. On se borna à dénoncer en l'auteur un « agent de l'impérialisme yankee » (ce qui n'était pas inexact) et l'on en parla d'autant moins, semble-t-il, que les structures sociales, à l'Est comme à l'Ouest, évoluaient dans un sens qui paraissait confirmer ses plus sombres prophéties.

Le mot de Technocratie est récent. Chacun en use aujourd'hui sans songer qu'il désigne ainsi le type même de société dont Burnham annonçait l'avènement. C'est que la « révolution directoriale » se fait en silence et, si l'on peut dire, sans douleur. C'est à peine si ceux qui la conduisent ont conscience de leur probable « mission historique » tant la notion d'efficacité s'est vidée à leurs yeux de tout contenu politique pour s'identifier — comme il en fut autrefois du profit « légitime » — au Bien et au Progrès.

Cette illusion n'est d'ailleurs pas le seul fait de la nouvelle classe dirigeante: elle est largement partagée par les masses dirigées, dans la mesure où la société technocratique a su créer ou développer une relative abondance de biens et en organiser la distribution de telle sorte que les moins favorisés aient autre chose à perdre que leurs chaînes.

On peut prédire que les « sociétés de consommation » en viendront à renoncer peu à peu aux formes traditionnelles de la coercition pour ne plus compter que sur l'intime complicité de leurs esclaves. Il suffit, pour s'en persuader, de considérer l'ensemble des moyens mis en œuvre dans le seul domaine du « way of life », qui tend du reste à s'annexer tous les autres. La création artificielle de besoins (que le cours de la production impose de satisfaire avant même qu'ils soient ressentis) par le radotage publicitaire, la promotion délirante de l'objet usuel, l'effet hypnotique des moyens « audio-visuels », en est sans doute l'exemple le plus frappant. Vont dans le même sens, celui d'un conformisme hébété et souriant, l'information tendancieuse ou disproportionnée; l'énorme mystification des compétitions sportives ou cosmonautiques; les loisirs orientés; l'invention saugrenue du « deuxième sexe » qu'on ne tient pas quitte pour autant de ses fonctions reproductrices; la fausse culture béatifiante dispensée par les « contemporains du futur », etc... Tout concourt à détourner le Désir des fins qui lui sont propres vers des satisfactions substitutives qui passent pour faire le bonheur; le bonheur n'est plus une idée neuve: il est en réclame.

Les connaissances acquises depuis Freud touchant les structures et les mécanismes du psychisme inconscient, loin d'avancer comme on l'avait espéré, l'affranchissement de l'homme, sont en fait utilisées pour mieux s'en rendre maître. La Libido, sombre et scandaleuse déité dont naguère encore on s'épouvantait, est présentement au service de la distribution obligatoire des richesses. Séduite, investie, elle est insensiblement conduite à valoriser au moyen d'un transfert quasi-pathologique des qualités érogènes, n'importe quel produit, vedette ou grand homme; c'est tout un. Le vieil épouvantail à tête de sirène d'alerte clignote au rythme des feux tricolores, ressasse des slogans idiots, s'amouracche en rêve de demoiselles-à-laver, de virilités électroménagères

31

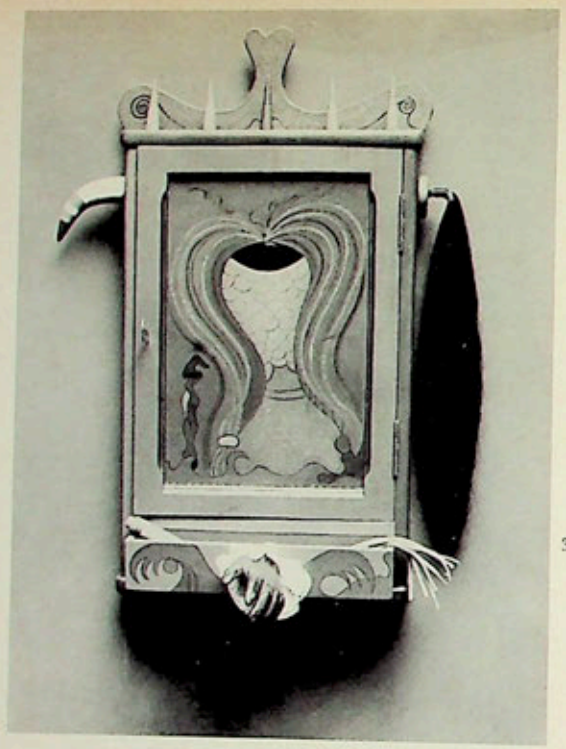
31. Jean-Claude Silbermann: Au plaisir des demoiselles. Enseigne. 1964. 85 × 68 cm.

32

32. Simon Hantaï: Rosée solidifiée. Huile sur toile. 1950-1951. 99,8 × 71 cm.

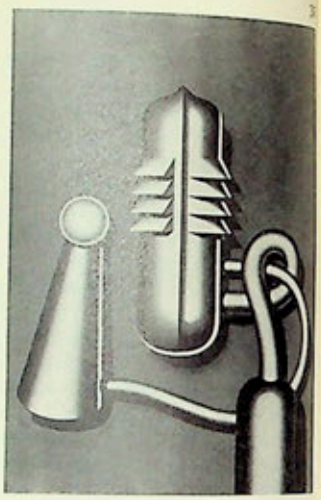
33. Reinhoud: Mies de pains. « Et toutes ces figurines, en voilà qui sont vouées à la destruction. Elles sont en mie de pain. L'émiettement, l'érosion domestique auront raison de cette mimosité ethnique qui peuple ma table. Les *petits nains* sont enfin descendus de la *montagne* pour aider au ménage mais ils n'ont rien fait. Ils sont immobiles et narquois, piteux, vieillis. Ils sont aussi paresseux que nous. Ils ont la même mine déconfite. Certains rêvent, les fanfarons, à leur immortalité de bronze, d'argent, d'or. Le bon géant Reinhoud y pense parfois. » *Pierre Alechinsky.*

33



34

35



34. Jorge Camacho: La Souricière d'amour. Peinture-objet. 1965. 115 × 82 × 12 cm.

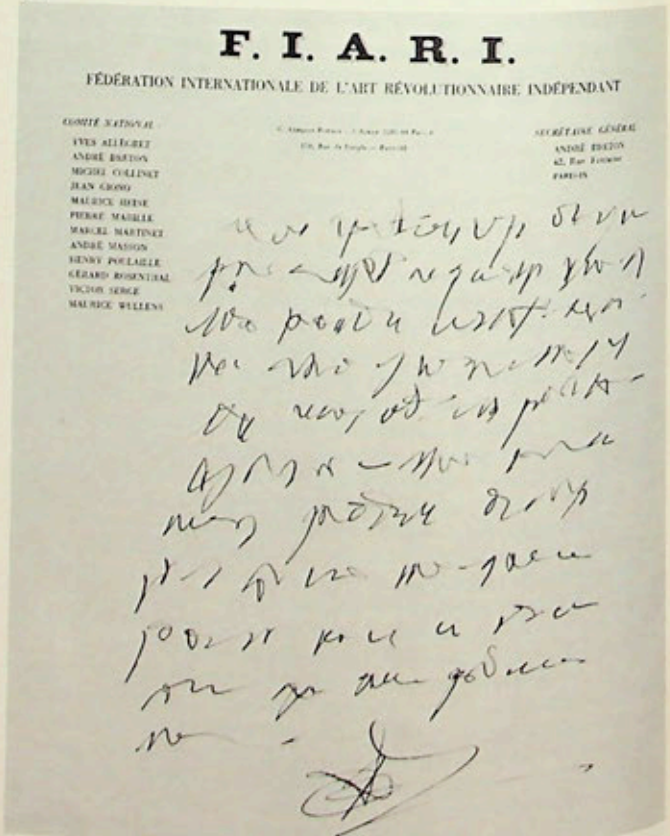
35. Ugo Sterpini: Fauteuil à la main armée. 1965. 130 × 200 × 140 cm.

38. Konrad Klapheck: Le Visage de la Terreur. Toile. 1963. 100 × 70 cm.

36

37

39



F. I. A. R. I.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE L'ART RÉVOLUTIONNAIRE INDÉPENDANT

COMITÉ NATIONAL

YVES ALLÉGRET
ANDRÉ BRETON
MICHEL CARLINET
JEAN GROSO
MAURICE HEINE
PIERRE MABILLE
MARCEL MARTINET
ANDRÉ MASSON
HENRY POULAILLE
GÉRARD ROSENTHAL
VICTOR SERGE
MAURICE WILLEMS

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL
ANDRÉ BRETON
42, Rue Fontaine
PARIS-IXe

36. Ugo Sterpini: Cielo-mare-Terra. Buffet à vitrines. Noyer. Les portes sont constituées par des portes de voiture Fiat. 1964. 275 × 150 × 50 cm.

37. Leonora Carrington: El Rarvarok. Huile sur bois. 1964. 68 × 98,5 cm.

39. Pablo Picasso: Calligraphie. 1938.

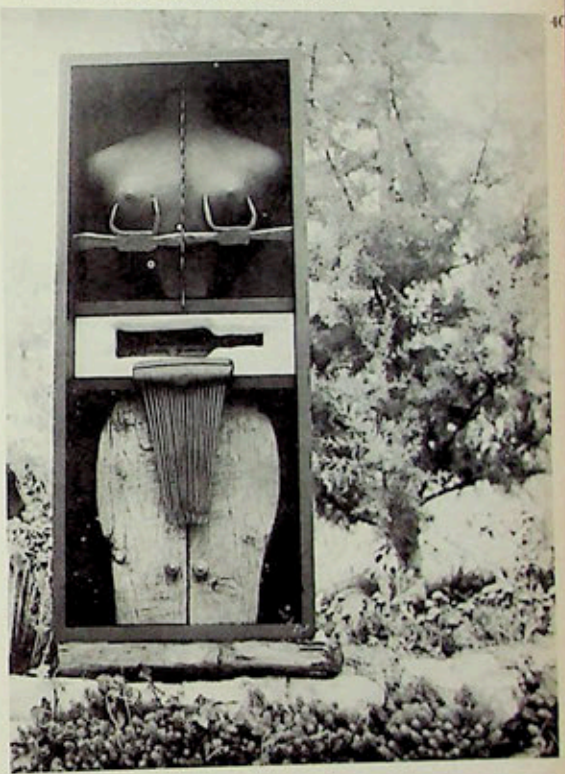
et, dans l'euphorie générale, atteint au sublime de la crétinisation.

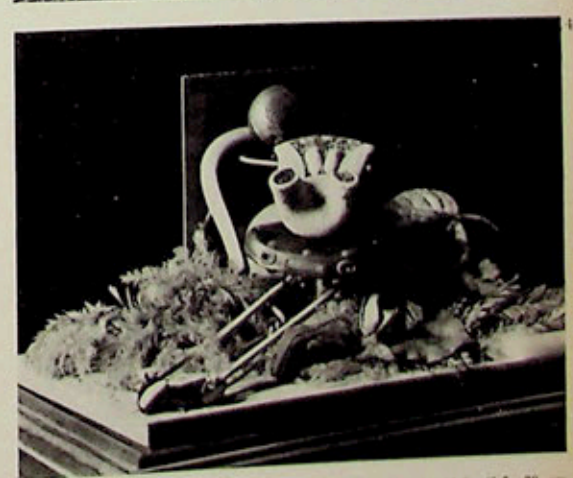
Les procédés sont encore assez grossiers pour que nombre d'esprits lucides s'en avisent et tâchent à s'y soustraire. La plupart s'en tiennent à un refus sommaire de leur temps et affichent un obscurantisme chagrin ou rageur. Un exemple en a été donné récemment par la publication de l'essai de Jean Servier: *L'homme et l'Invisible*, où sont prônées, au détriment des valeurs de l'Occident, les modes de pensée et de connaissance des sociétés dites primitives. La réparation publique ainsi faite à ces dernières, qui est l'élément positif de l'ouvrage, ne permet pas toutefois de passer outre à son contenu réactionnaire. L'homme ne saurait, à l'évidence, échapper au conditionnement contemporain par la seule exaltation de structures révolues et c'est au sein même de ce temps, aux prises mais aussi *en prise* avec lui, qu'il a quelque chance d'entrevoir une issue. Un homme seul ne saurait prétendre au « salut ». A quelques-uns — ou davantage — il appartient de tenter d'« être absolument modernes ». Cette attitude, qui ne sépare pas le vécu de la « vraie vie » est proprement celle que revendique le Surréalisme. S'il fait sienne et porte au besoin au paroxysme toute volonté de contestation des nouvelles formes d'aliénation en vigueur — à seule preuve l'essai de Raymond Borde: *L'Extricable*, qu'on a pu comparer à « une bouffée d'air non-conditionné » — il tend aussi et dans un même mouvement, à dépasser cette humeur négative par l'affirmation d'un « ailleurs » qui serait avec l'objet contesté dans un rapport d'analogie inverse mais nécessairement ascendant. Sa dénonciation de l'univers contemporain n'a cure des nostalgies passéistes: chaque brèche ouverte dans le prétendu donné doit être une échappée libératrice sur un Merveilleux que permet seule d'entrevoir « l'accomodation des désirs » et qui n'est pas d'évasion mais tend à devenir réel. Toute révolution qui n'implique pas quelque échappée — ou écart — vers ces confins du possible, qui renonce à ce que les feux en deviennent perceptibles pour tous, peut être tenue pour non avenue et déjà trahie, quand même elle se flatterait d'être en accord avec la nécessité historique.

« Colomb, pour arriver à un nouveau monde continental adopta le système d'Ecart Absolu. » On peut concevoir dans quel esprit la XI^e^ Exposition Internationale du Surréalisme se réclame de cette phrase de Charles Fourier et du système de pensée qu'elle accrédite. Il s'agit certes d'une manifestation de combat, organisée à l'encontre d'une forme clairement située de la pression sociale, et qui entend faire la part belle à tout sursaut d'exaspération. Mais si les objets ou processus contestés y sont nécessairement évoqués (le sens de l'écart est donné à partir du point dont on s'écarte) l'accent a été mis de préférence sur la distance à prendre et l'horizon relevé. C'est donc une opération de « réorientation » qui est ici proposée, le plus souvent au moyen des engins mêmes qui jalonnent ou indiquent les chemins de l'asservissement. Au reste, un effet de décalage a toujours été préféré à une simple opposition, en raison du pouvoir qu'ont les situations « fausses » de surmonter, pour en fin de compte orienter selon une résultante imprévue, le va-et-vient accoutumé de l'esprit. C'est ainsi qu'à l'opération publicitaire qui, sous ombre de saluer enfin la beauté, prétend vouer l'œuvre d'art à l'enjolivure d'un plafond ou de toute autre portion d'un monument public, et ceci pour l'éternité, s'oppose *de biais* l'éphémère glorification d'une image dérisoire, fantôme d'image d'un lieu fantôme, décoration exemplaire dont la faillite de principe fait ressouvenir que la création artistique s'épuise et déchoit dès qu'elle cesse d'anticiper sur l'éveil attendu de l'esprit et de préfigurer le lieu de cet éveil.

Le bruit du siècle ne fait que croître. Il dérobe tant bien que mal une alarmante torpeur qu'on dirait faite du reniement de chacun. Si pesante soit-elle et à quelque degré qu'on en soit accablé, il n'est sans doute pas vain de secouer, une fois encore, le joug de ce nouveau Destin. C'est à quoi tendent non seulement les œuvres présentées mais aussi le « climat », la mise en scène de l'exposition. Si toute intention didactique en est absente, il n'en doit pas moins être clair qu'elle n'emprunte aux parades commerciales en vogue qu'autant que « l'air de fête » y souffle d'assez loin pour faire lever les Tentations Cardinales: l'Amour, la Poésie, la Liberté, celles mêmes qu'à défaut de pouvoir les réduire, on se préoccupe aujourd'hui de suborner. Toutes les enseignes lumineuses n'atteignent pas à l'éclat de cette lueur fugace, qui ne brille que pour le meilleur de nous-mêmes et dont il importe plus que jamais de ne pas s'écarter « jusqu'à la perdre de vue ». Elle frange toujours le hasard des rues et fait lever les yeux des femmes. Et c'est le seul jour. C'est aussi l'arche de la nuit.

40. Robert Lagarde: Maison close sur la cour, on visite le jardin. Objet mural en bois, acier et matériaux divers. 1965. 100 × 43 × 17 cm.





41. André Breton: Objet à fonctionnement symbolique. 1931. 31,5 × 41,5 × 29 cm. « Le plus complexe et difficile à analyser. Sur une petite selle de bicyclette est placé un réceptacle en terre cuite rempli de tabac, à la surface duquel reposent deux longues dragées de couleur rose. Une sphère de bois poli, susceptible de tourner dans l'axe de la selle, fait entrer en contact au cours de ce mouvement la pointe de celle-ci avec deux antennes de celluloid orangé. Cette sphère est reliée par deux bras de même substance à un sablier disposé horizontalement (de manière à empêcher l'écoulement du sable) et à un timbre de bicyclette qui est supposé entrer en action quand est projetée dans l'axe une dragée verte au moyen d'un lance-pierre placé derrière la selle. Le tout est monté sur une planche recouverte de végétations silvestres laissant apparaître de place en place un pavage d'amorces et dont un des angles, plus touffu que les autres, est occupé par un petit livre sculpté en albâtre dont le plat est décoré d'une photographie sous verre de la tour de Pise, près de laquelle on découvre, en écartant le feuillage, une amorce, la seule éclatée, sous un pied de biche. » Salvador Dalí. (*Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, Paris 1931.)

Asko-France

Mobilier contemporain pour l'aménagement d'entreprises et de collectivités

197 boulevard Saint-Germain, Paris 7e

Téléphone 548 46-21 et 90-54

Voir pages 54 et 55

L'ŒIL du décorateur

38

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

Bureaux

Reportage Jeannie Dumesnil Françoise Masson

1

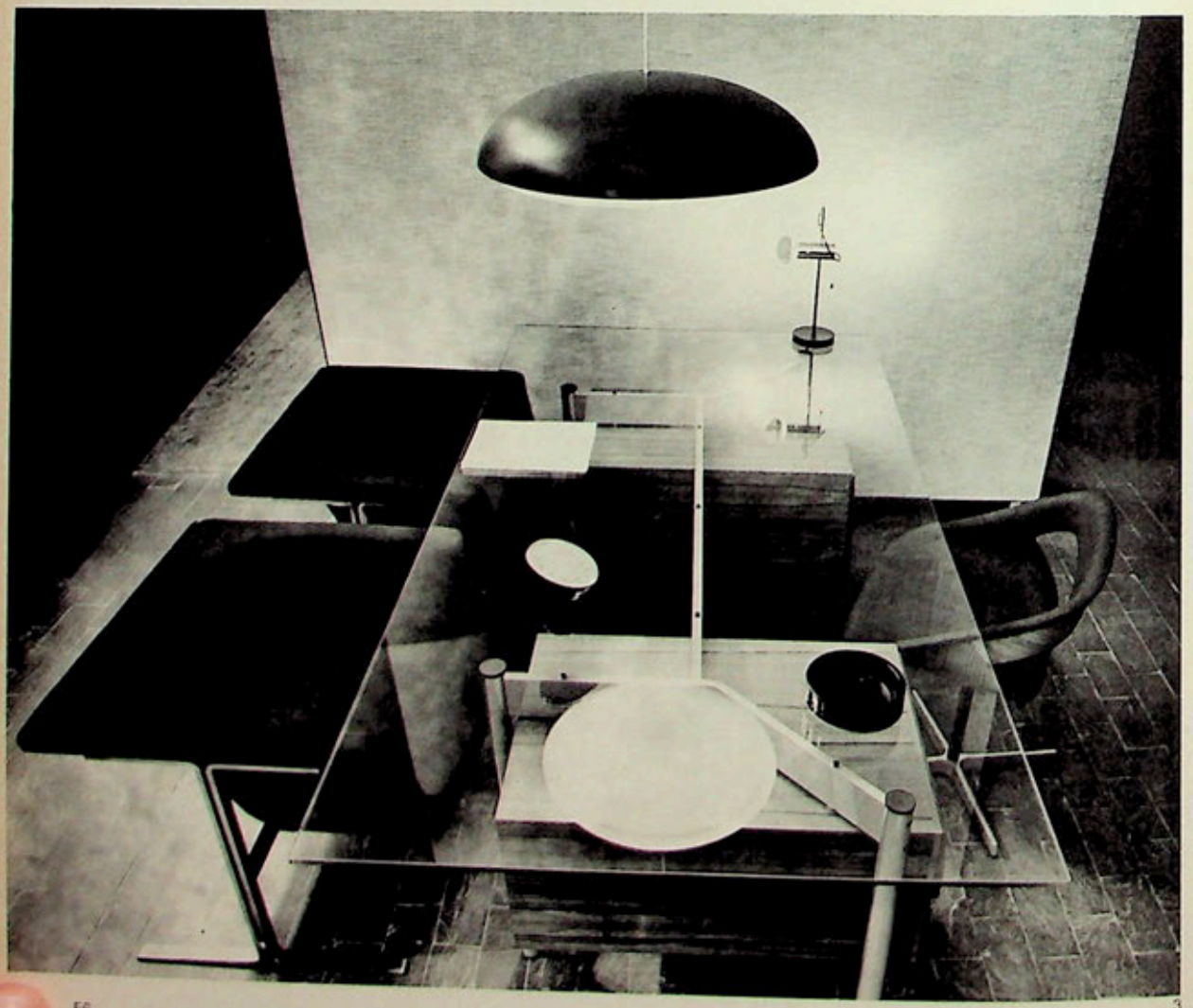
1. Bureau de direction en acajou massif. Le plateau est recouvert de linoléum noir mat. Le meuble de rangement, au fond, est également en acajou, avec des portes roulantes en plastique noir. Fauteuil de cuir noir sur piètement d'acier poli, tournant et basculant. Asko France. Sculpture murale de Pirelli. Sur le bureau, des objets de Danese.

2. Tables juxtaposables en acajou massif, pour table de conférence. Le plateau est en linoléum noir mat. Asko France.

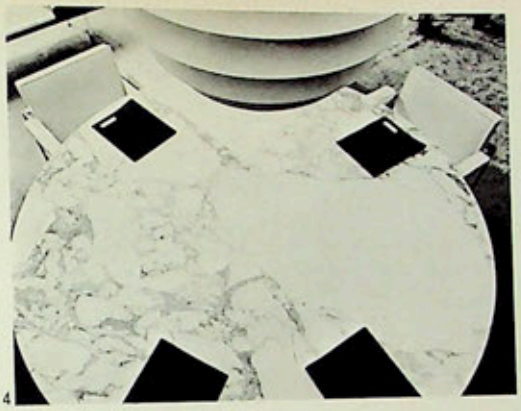
3. De part et d'autre d'un bureau en palissandre, à dessus de glace (Meubles et Fonction), fauteuils et chaise à pied central dessinés par Harcourt pour Artifort. Luminaire de Poulsen. Lampe dessinée par l'architecte Agnoli. Pendule Secticon.

4. Table de conférence en marbre « arabescato », sur piètement chromé, dessinée par Herman Miller, ainsi que les fauteuils de cuir. Luminaire de Poul Henningsen, diffusé par Louis Poulsen. Mobilier International.

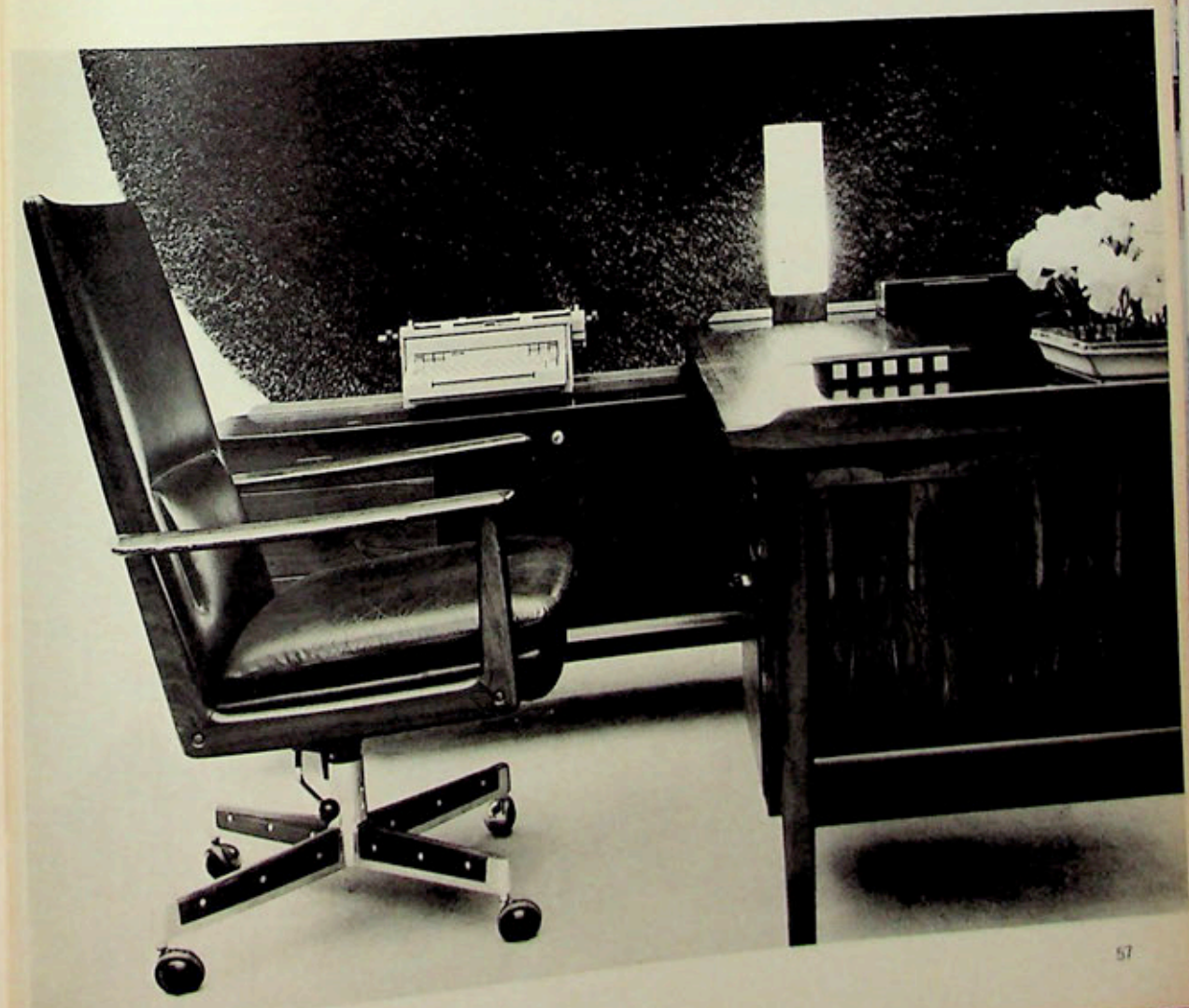
5. A la Boutique Danoise, un bureau en palissandre avec retour, et un fauteuil réglable en palissandre garni de cuir noir, édités par Sibast. Sur le bureau, une lampe d'opaline avec socle de palissandre, éditée par Nordisk Solab. La machine à écrire « Praxis 48 » (Standard de bureau compact) est la plus récente des machines électriques d'Olivetti.



3



4



5

6

6. L'un des bureaux de la gamme T.V., dessiné par Alain Richard. Il est en noyer des Indes, à deux caissons, équipés de serrures de sécurité, sur piétement métallique laqué noir aux épikotes. Siège canné « Cesca », créé par Marcel Breuer en 1925. Machine à écrire Underwood, « Raphaël 43 ».

7

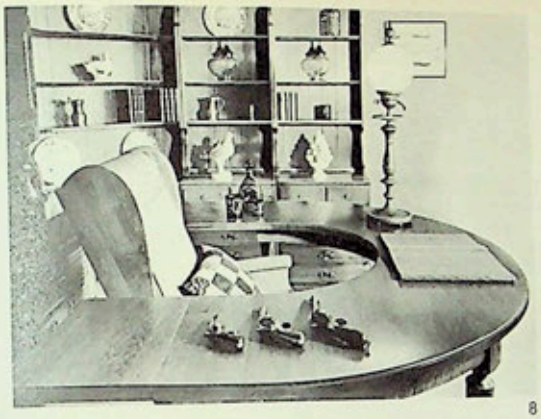
7. Bureau dessiné par Richard Schultz, pour Knoll International, en noyer naturel huilé. Le piétement est en tubes pleins d'acier chromé carrés. Pendule Secticon. La lampe, dont le fût est une stratification de marbre noir veiné, est de Vera Fabre. Les sièges, créés par Mies van der Rohe en 1929 et édités pour la première fois en 1965, comportent une armature en tubes d'acier chromé, sur laquelle la garniture de cuir noir est tendue par des lacets. Knoll International. Tapis « Khorassan » de la Place Clichy.

8. Cet ensemble en érable massif (Levitan Jeune) comprend un bureau colonial américain demi-lune, un fauteuil à haut dossier et une bibliothèque par éléments juxtaposables. Lampe en tôle peinte fin XIX•.

9. Près d'un bureau en acajou d'époque Regency, au fond, un secrétaire de bateau également du début du XIX• siècle, sur lequel est posé un masque d'initiation Senoufo. Au-dessus, un baromètre de la fin du XVIII• siècle. Petite table d'acajou à trois plateaux (début du XIX•). Le cartonier, à gauche, créé par André Faye, est un meuble combiné abritant la télévision et une chaîne stéréo. Regency.

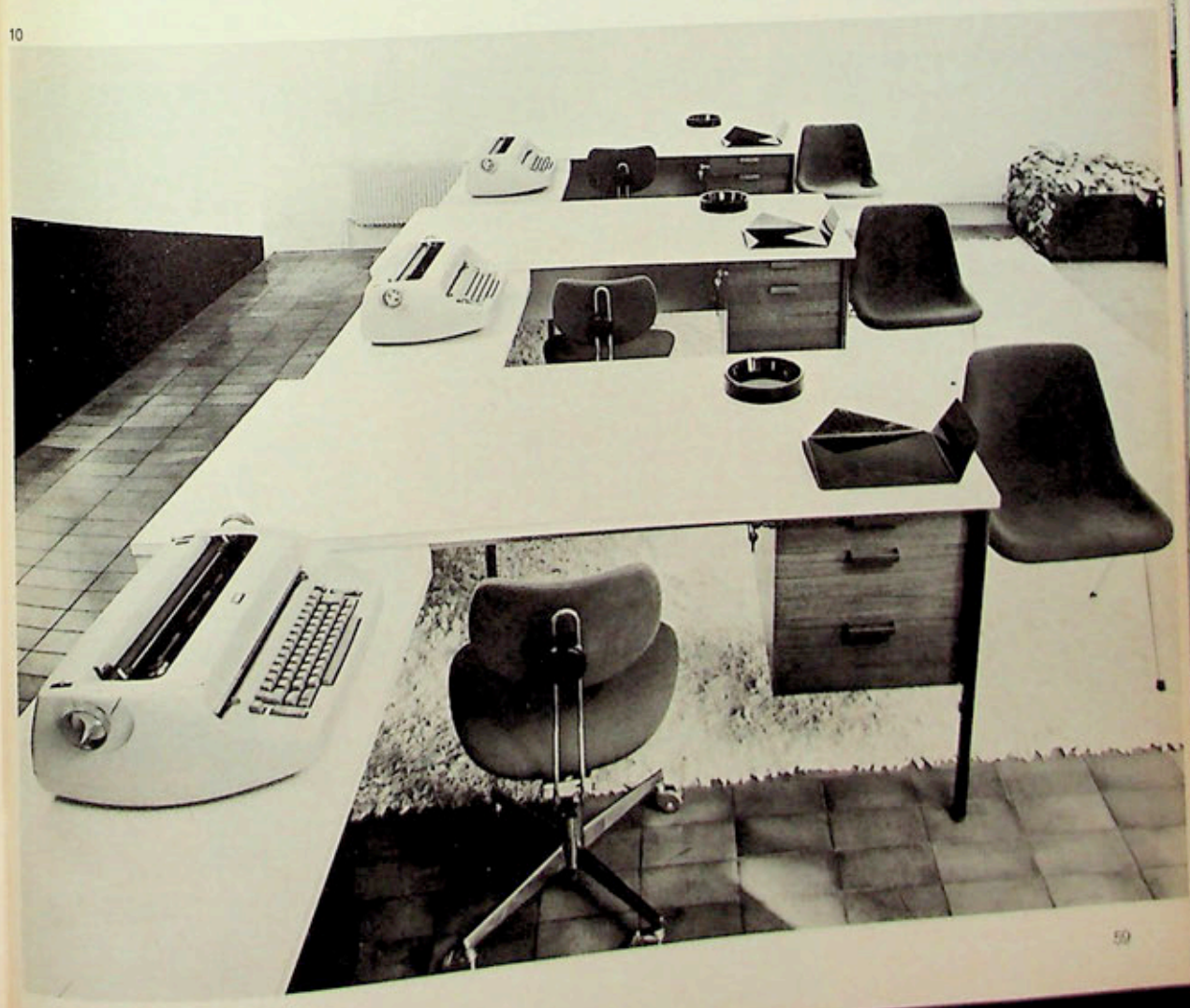
10. Bureaux de secrétaire de la série « Alumna » (Plan System) en lamifié deux tons et noyer vernis satiné, sur piétement d'aluminium canon de fusil. Les chaises de secrétaire, tournantes et réglables, sont garnies en ormavyl. A droite, chaises « Hylle » dont le piétement d'acier chromé porte une coquille de polypropylène. Plan System. Machines à écrire I.B.M. (n• 72), les plus récentes machines électriques de cette marque.

10



8 9

10



11

11. Bureau en teck du Siam huilé avec retour, sur piétement métallique traité canon de fusil. Roneo.

12. A la Maison de la Suède, un meuble secrétaire « Facett » en noyer, éclairé par une lampe de Jacobsen. Tapis de haute laine nouée à la main.

12

13

13. Dans ce bureau installé par D.M.U., les murs et le plafond sont garnis de toile de lin tendue sur des profilés d'aluminium. Devant les fenêtres, un voilage de Geneviève Dupeux, en lin et chanvre. Le bureau de secrétariat est en lamifié et ébénisterie de noyer sur double piétement méplat en métal mat, créé par Christian Germanaz. Chaise « S. 1000 » en acier chromé et cuir noir de Claude Gaillard. Au fond, la chaufferuse « S. 500 » en cuir boutonné noir.

Les tapisseries du XVI^e siècle

Suite de la page 22

Il est intéressant de reconstituer treize sujets différents en les comparant aux autres exemplaires qui nous sont parvenus, une tenture probablement tissée à Nancy pour les Ducs de Lorraine, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, et le très bel ensemble de dix pièces inédites récemment acquis par les Monuments Historiques pour le château de Chateaudun. On retrouve sur cette dernière suite qui semble la plus ancienne des trois, le monogramme des *Chasses de Maximilien* généralement attribué à Jan Gheetels, doyen juré de la Guilde de Bruxelles en 1554.

Qu'on ait alors découvert les possibilités offertes aux métiers par les transpositions très libres de tableaux n'enlevait rien de la valeur décorative et murale de la tapisserie, ni de sa « pureté morale ». La variété des genres n'en était pas moins respectée. Un style très précieux était ainsi défini dans les *Triomphes des Dieux*, qui empruntait ses principaux motifs à des prototypes italiens, les fameux *grotesques de Léon X* en les entourant d'une bordure flamande à rinceaux de feuillages et figures allégoriques. On ne s'étonne guère qu'ils aient tant séduit le XVII^e siècle et qu'ils aient été plusieurs fois retissés sur des copies fidèles exécutées par Noël Coypel vers 1690. La verdure d'Audenarde où l'aristoloche enserre un bien délicat travail d'Hercule est plus séduisante encore pour le moderne épris de simplifications élégantes et naïves.

La tapisserie italienne du XVI^e siècle n'a jamais été très sérieusement étudiée depuis les travaux d'archives entrepris à la fin du XIX^e siècle par Conti, Campori et E. Muntz. Il serait néanmoins faux et absurde de déceler dans la seule fresque les réalisations monumentales décoratives en Italie. Sans doute la technique de la tapisserie n'y fut-elle réellement développée que par des Flamands comme les Karcher ou les Roost; mais il faut réaliser combien ces productions furent d'emblée profondément originales. Si les plus beaux témoignages de cette industrie sont conservés au Musée des Offices (tentures de Bachiacca, Bronzino, Allori, etc.) au Palais romain du Quirinal (*Histoire de Joseph* de Pontormo, Bronzino, etc.) ou dans les cathédrales de Côme, Milan ou Venise, l'exposition a cependant permis de rassembler quelques pièces importantes.

La *Tête de Pompée présentée à César* du Musée des Arts Décoratifs, tissée à Vigevano sur un carton de B. Luini, a malheureusement perdu la bordure en camaïeu imitant les bas-reliefs antiques qui annonçait celle des *Actes des Apôtres*, et qui fut remplacée à la fin du siècle dernier par une bordure ferraraise à trophées et bucranes que l'on retrouve sur une suite des *Travaux d'Hercule*. Les principales œuvres tissées à Ferrare d'après Battista Dosso, sur l'initiative du duc Hercule II, sont conservées en France. Des pièces telles que les délicats *Jardins* du Louvre (1545) ou les *Berceaux de verdure avec thermes* (1544) du Musée des Arts Décoratifs, permettent de distinguer l'apport assez restreint des émigrés flamands qui les tissèrent et l'influence probable de leurs compositions sur les ateliers bruxellois. L'italianisme des admirables *Vertumne et Pomone* de Vermeyen, conservées à Madrid et à Venise, n'est-il pas flagrant? Le *Banquet* offert à Suse par Alexandre, à Statira, importante tapisserie florentine récemment acquise par les Monuments historiques pour le château d'Oiron, nous semble appartenir à la *Vie d'Alexandre* commandée, selon Vasari, à Salviati par Pier Luigi Farnese, seigneur de Nepi, entre 1535 et 1538; hypothèse confirmée par un dessin de Salviati représentant la même bordure conservée aux Offices à Florence.

Les recherches sur les tapisseries françaises de la Renaissance ne bénéficient malheureusement pas de l'usage des marques obligatoires en Flandres à partir de 1528 et très répandues en Italie; il serait donc imprudent d'attribuer trop aisément les tapisseries de cette époque qui nous sont parvenues aux ateliers de Fontainebleau fondés par François I^er ou à ceux établis par Henri II dans l'hôpital parisien de la Trinité. On ne connaît qu'une seule tenture certainement réalisée dans les premiers, la reproduction confiée au lissier Baudoin de la Galerie François I^er du château de Fontainebleau (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et à peine quelques fragments de la *Vie du Christ* tissée dans les seconds d'après Lerambert. M. Roy a pu cependant retrouver dans les archives les marchés de commande et d'exécution passés en 1543 et 1544 par le Cardinal de Givry, archevêque de Langres, avec Jean Cousin et deux lissiers parisiens, Pierre Blassé et Maurice Langlois, pour une *Histoire de Saint Mammès* dont deux pièces sont toujours conservées à la cathédrale de Langres et dont une troisième appartient au Louvre. Témoignage capital sur l'art de Jean Cousin, ces tapisseries importantes prouvent la vitalité et l'habileté, parfois un peu traditionnelle, des ateliers actifs à Paris en dehors de la Trinité. Beaucoup plus bellifontaine, par le style italianisant de ses compositions allégoriques attribuées à Luca Penni, la pièce de l'*Histoire de Diane* prêtée par le Musée des Antiquités de Rouen était, semble-t-il, destinée à décorer les appartements du premier étage du château d'Anet achevé par Philibert de l'Orme entre 1543 et 1555 pour Diane de Poitiers.

On connaît l'importance des jeux abstraits de l'arabesque dans les décorations renaissantes; issue des ciselures de l'orfèvre, elle ne tarde pas, en s'alliant aux figures grotesques remises à la mode en Italie dès 1493 lors de la découverte de la *Domus aurea* de Néron, à envahir la gravure, le meuble, la peinture et même la tapisserie. Deux pièces permettent d'aborder ce témoignage de l'élégance bellifontaine; rien ne prouve toutefois qu'elles aient été tissées à Fontainebleau. La première, qui appartenait sans doute à une série des dieux de l'Olympe, présente en son cartouche central *Cybèle* et porte les chiffres enlacés de Diane de Poitiers et d'Henri II. D'une symbolique plus martiale, la seconde, dont le motif principal illustre la *Mort de Joab*, conserve les armes de Claude de la Châtre, qui fut Maréchal de France en 1594. Leur style reste très original si on le compare aux grotesques réalisés par l'atelier de Jan Roost à Florence d'après Giovanni de Udine ou Bacchiaca. Le dialogue spirituel des rinceaux et des grotesques, les enroulements capricieux des rubans et des cuirs, la souplesse musicale des architectures évoquent parfois l'art de J. Androuet du Cerceau. Cette légèreté française semble également frappante dans une autre pièce à grotesques provenant du Musée des Arts Décoratifs, autrefois attribués aux ateliers italiens.

L'iconographie érotique et macabre de ces figures parfois apparentées à celles de Jérome Bosch, qui unit sans vergogne une tête de mort couronnée du chapeau épiscopal au lai d'Aristote, évoque en effet les grotesques français connus tels que la *Mort de Joab*.

La bordure offre d'autre part de curieuses analogies avec celle de l'*Histoire de Saint Mammès*, ce qui nous a conduit à la rapprocher, très prudemment bien sûr, du contrat passé, on le sait, en 1550 entre Pierre Blassé, lissier qui réalisa cette tenture et Charles de Pisseleu, évêque de Condom.

A ce premier ensemble il était intéressant d'opposer des productions françaises de style absolument renaissant, réalisées souvent très tôt dans les ateliers provinciaux. On connaît par exemple l'*Histoire de Saint Saturnin* conservée aux châteaux d'Angers et de Langeais qui fut commandée en 1527 par le surintendant des finances Jacques de Beaune Semblançay au peintre florentin émigré en France, André Polastron. D'un style résolument italien, cette suite rompait avec la tradition gothique en introduisant dans la tapisserie l'espace perspectif et le style académique qui devaient devenir caractéristiques des ateliers tourangeaux. Il semble ainsi qu'on puisse leur rattacher la *Vocation de Saint Pierre*, pièce peu connue, conservée à l'église de Nantilly et traditionnellement attribuée à l'école italienne du XVII^e siècle.

Un *Adonis* provenant du Musée des Arts Décoratifs, dont l'origine est habituellement localisée à Fontainebleau ou dans les ateliers parisiens, rappelle plutôt, dans le

James Ensor

Suite de la page 31

Il s'amuse, il s'ébroue, il joue au mauvais garçon, il se venge, il se libère, il se défoule, il se déploie.

Et voici le produit de cette tension qui se détend. Du plus haut, du plus profond de la toile, des milliers de masques déferlent. A l'avant-plan, leurs faces grimaçantes sont énormes; à l'arrière-plan, happées par une perspective lointaine, elles ne sont guère plus grandes que têtes d'épingles. Leur flot est endigué par une large artère de ville imaginaire. Turbulents, agressifs, envahissants, des masques s'agrippent aux façades, se penchent aux fenêtres, occupent par grappes les balcons, les toits, les estrades. Des oriflammes, des fanions, des bannières accompagnent, dominent le cortège. Aux façades, saisis par le vent, des drapeaux fantaisistes se contorsionnent. De-ci, de-là, sur des enseignes et des banderoles s'étalent des inscriptions péremptoires, des revendications saugrenues. Une fanfare jette à plein souffle ses rythmes claironnants par-dessus la cohue. On sautille, on gesticule, on s'invective, on se bouscule. Escorté par la masse, juché sur son âne, largement auréolé, un Christ qui a les traits d'Ensor-le-bafoué avance, salué bien bas par des personnages grotesques. L'atmosphère est à la fois de réalité, de fantasmagorie et de cauchemar. Toute l'invraisemblable troupe des humains est là, plus vraie, plus hallucinante que nature, le juge repu, l'évêque pontifiant, le militaire chamarré, les amoureux ridicules, le charlatan obséquieux, les commères médisantes, le moraliste imbécile, les bilieux, le hargneux, les timides, les niais, les précieux, les arrogants, les éberlués, les effrayés, les lugubres, les fats, les malades à faces verdâtres, les bouffis aux joues écarlates, l'avocat à chapeau plat, le médecin à chapeau pointu, la mort en habit de cérémonie, le diable affairé, Jésus débordé, — en somme tous les âges, toutes les classes sociales, tous les métiers, toutes les pensées, tous les vices, toutes les expressions, toutes les couleurs... Est-ce une raillerie ou un hommage adressé au Christ? Quelque manifeste en faveur du peuple ou de l'égalité? Une leçon de morale, une récrimination, un manifeste? Rien de tout cela, semble-t-il.

De toute façon rien d'aussi précis. Un art, une pensée qui font la part la plus large à l'ambigu, à l'analogique, à l'impondérable, aux significations secondes, aux intentions masquées. Au-delà de sa figuration immédiatement perceptible, au-delà de cette scène d'un Mardi Gras de prodigieuse animation, l'œuvre — Ensor lui-même en a maintes fois parlé dans ce sens — présente de multiples aspects moins explicites, parterre de fleurs rares et cocasses, nappe de lumière crépitante, déferlement de sonorités musicales, mêlée de mots d'un alphabet en désordre, image d'une mer qui gronde et déferle, qui crache la flore et la faune de ses tréfonds, représentation d'une humanité en folie qui vient et qui va elle ne sait où.

Autant d'aspects formels, autant de transpositions dans le visuel rappelant Ensor dans sa multiplicité, l'Ensor musicien exécutant à son piano ou à son harmonium d'acrobatiques variations sonores, l'Ensor polémiste et poète aux piquantes trouvailles verbales *(Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaison grenouillère)* l'Ensor-fou-de-lumière *(Lumière est ma fille, lumière une et indivisible, lumière pain du peintre, lumière reine de nos sens. Lumière, lumière éclairez-nous! Animez-vous)*, l'Ensor-amant-de-la-mer *(Mer médicinale, mère adorée... Soyons grands et profonds comme la mer)*, l'Ensor des innombrables modes techniques, en révolte constante contre toutes les limitations.

Dominant le tout, une conception du monde typiquement ensorienne, — faut-il dire une vision métaphysique? Une prise de conscience qui se traduit en un éloquent discours dédié à l'absurde, la sensation d'un « moi » jeté en pâture au flux et reflux de l'incohérence, un rire — rire jaune, rire de potache à la Jarry? — dont les éclats cherchent à étouffer l'angoisse, une volonté de convertir les drames en cocasseries et en jeux.

Et cependant rien ici ne prêche. Tout s'exprime en langage d'accords et de contrastes de couleurs, en déchaînements de formes. La joie de peindre prime. C'est par la seule puissance de sa magie picturale que l'œuvre prend aussi sa place historique. Elle marque une étape de la marche de l'art contemporain vers l'irréalisme. Elle s'insère dans la tradition insolite des grands imaginatifs, les Bosch, les Grünewald, les Goya et annonce le fantastique de Chagall et de Picasso, de Klee et de Dali, de Bacon et de Yorn. Dès la fin du siècle passé elle rompt avec le sentimentalisme romantique, avec les courtes vues du réalisme et même avec les joliesses impressionnistes tandis qu'avec éclat et par goût de la désinvolture elle annonce les nouvelles esthétiques, celles du fulgurant fauvisme, des contorsions expressionnistes et des délires surréalistes. Œuvre polymorphe et polyvalente qui, nourrie de son auteur, de son pays d'origine et de son temps, peut s'en détacher et vivre par soi-même dans la solitude des œuvres qui, étant accomplies, restent constamment à découvrir.

Si vous voulez en savoir davantage

Emile Verhaeren, James Ensor, *Editions Van Oest, Bruxelles 1908, Paul Fierens*, James Ensor, *Editions Hypérion, Paris 1943, Paul Haesaerts*, James Ensor, *Editions Elsevier, Bruxelles 1957 (avec une préface de Jean Cassou) et l'édition américaine de cet ouvrage traduit et augmenté aux Editions Harry N. Abrams à New York. W. Vanbeselaere*, L'Entrée du Christ à Bruxelles, *Ed. Weissenbruck, Bruxelles 1957. Concernant l'œuvre écrite d'Ensor :* Les Ecrits de James Ensor *aux Editions Lumière, Bruxelles 1944 (avec une préface d'Henri Vandeputte). Concernant ses gravures, Albert Croquez*, L'œuvre gravé de James Ensor, *aux Editions Pierre Cailler, Genève 1947.*

---

graphisme naïvement défini de ses verdures, les célèbres *Triomphes de Pétrarque* du Kunsthistorisches Museum de Vienne datés vers 1500 et attribués sans certitude aux ateliers tourangeaux. Les costumes de la tapisserie d'*Adonis* la situant manifestement au milieu du siècle; l'évolution que nous venons d'évoquer interdit d'y reconnaître une production archaïsante de ces mêmes ateliers. Ne faudrait-il pas y découvrir plutôt une influence tournaisienne?

On sait par les archives que Toulouse abritait au début du XVI[e] siècle quelques métiers de lisse. Une *Histoire de Saint Etienne*, monumentale, qui y fut réalisée vers 1533 témoigne d'influences également contradictoires. Si quelques procédés de tissage comme le rendu en virgule des arbres semblent importés de Felletin, son italianisme reste incontestable et inexpliqué.

Il convenait de clore cet ensemble un peu hétéroclite qui témoigne des faiblesses et des promesses d'un genre écartelé entre un métier encore traditionnel et les apports stylistiques et formels italo-flamands, sur une pièce de l'*Histoire d'Artémise*. Cet éloge courtisan de Catherine de Médicis, imaginé par Nicolas Houel et illustré par une équipe bellifontaine où A. Caron et Lerambert semblent avoir joué le rôle principal, ne nous est en effet connu que par les tissages réalisés dans les ateliers parisiens du début du XVII[e] siècle. De l'*Histoire de Diane* d'Anet à l'*Histoire d'Artémise*, on mesure ce que ce siècle, au plus fort du développement des ateliers parisiens puis des manufactures royales, emprunta au précédent: dans une technique éblouissante de subtilité et de préciosité, un style s'affirmait, respectant encore les données fondamentales du mur et annonçant les fastes anecdotiques de l'*Histoire du Roi* comme les raffinements décoratifs de Berain.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir l'exposition actuellement ouverte au Mobilier National. Le catalogue, rédigé par l'auteur de l'article que vous venez de lire, constitue la première étude consacrée spécialement aux tapisseries du XVI[e] siècle. Vous pouvez également consulter des ouvrages plus généraux, comme le livre de D. Heinz, Europäische Wandteppiche (1963) *ou celui de R. A. d'Hulst sur* La Tapisserie Flamande (1960).

Une invention du XX^e siècle, le maniérisme

Suite de la page 14

de métier, d'exécution sans bavure mais sans effort apparent, et de naturel sans laisser-aller, que l'italien appelle *sprezzatura*. C'est la technique jointe à la grâce. On a souvent signalé que cette notion de *sprezzatura* a été empruntée par la critique d'art à ce manuel de science des mœurs et du comportement qu'est le *Cortegiano*, de Castiglione, titre qu'on traduit habituellement par le *Courtisan*, et qui voudrait plutôt dire l'*Homme de Cour* ou le *Gentleman*. L'idéal de Castiglione est une contenance contrôlée mais qui ne doit jamais donner l'impression d'être recherchée, c'est un mélange d'esprit d'à-propos, de séduction et de réserve. La séduction — tel est l'effet que produit la « manière » sur le spectateur d'un homme ou d'une œuvre d'art. Raphaël était considéré par ses contemporains comme le modèle de cette conduite personnelle idéale dont sa peinture était le reflet. Parlant du Parmesan, Vasari exprime tout spontanément la relation qui existe dans son esprit entre l'élégance de l'homme et celle de la peinture: « L'esprit de Raphaël était passé dans le corps de Francesco, disait-on, car on voyait que ce jeune homme était raffiné dans son art et noble et gracieux dans ses façons, comme avait été Raphaël, et de surcroît parce qu'on se rendait compte combien il s'ingéniait à l'imiter en tout, et en particulier dans sa peinture ». Peinture de cour, faite par et pour des hommes de cour, tel est l'art des « maniéristes » au sens strict. Les maniéristes sont les peintres qui, parmi les cinq qualités réclamées par Vasari, se sont attachés avant tout à développer la « manière ».

Cette école sort de l'atelier de Raphaël et prend forme à Rome entre 1520 et 1527, année du Sac. Elle est représentée principalement par des artistes tels que Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga, le Parmesan et Jules Romain (encore que Vasari estime que les couleurs de ce dernier manquent de grâce). A Florence, au cours de la décennie suivante, la « manière » est adoptée par Salviati, Bronzino et Vasari lui-même. Quant à Pontormo, dont l'évolution est marquée par l'influence des gravures de Dürer, il n'est pas considéré par ses contemporains comme « maniériste », et les effets pathétiques qu'il tire de cet emprunt aux formes de l'art gothique tardif sont réprouvés par Vasari, théoricien par excellence de la manière. Le Rosso, très émotionnel aussi, n'est pas non plus un maniériste strict.

Pour saisir sur le vif la fidélité avec laquelle les maniéristes ont entendu prolonger la Renaissance et non la rejeter, rien n'est plus éclairant que l'exposé de Vasari sur la formation de la manière de Raphaël. Vasari explique dans le préambule de sa troisième partie, que la peinture italienne avait connu trois manières: celle de Giotto, celle du Quattrocento et enfin celle qui commence avec le Pérugin. « Encore que la majeure partie (des œuvres de la fin du Quattrocento) fussent bien dessinées et exemptes d'erreurs, il y manquait encore je ne sais quoi de prompt et d'enlevé, qui ne s'y trouva jamais, et dans les couleurs une douceur fondue, que commença à mettre dans ses œuvres Francia, de Bologne, et puis le Pérugin; et les gens, en voyant cela, devinrent comme fous devant cette beauté nouvelle et plus vive. » Mais Léonard de Vinci fut celui qui donna vraiment l'essor « à cette troisième manière que nous appelons moderne ».

Puis, dans la Vie de Raphaël, Vasari expose que Raphaël adopte d'abord la manière du Pérugin et « l'améliore »; puis qu'il voit des œuvres de Léonard et en reste « absolument stupéfait », à cause « de la grâce des figures et des mouvements, de l'air qu'il donnait aux têtes ». Raphaël passe donc de la manière du Pérugin à celle de Léonard « progressivement et en peinant beaucoup ». Ne parvenant toutefois pas à se défaire de la manière relativement « sèche » du Pérugin, « ce ne fut qu'avec grande difficulté qu'il apprit à rendre la beauté du nu et la technique des raccourcis difficiles » admirées par lui chez Michel-Ange. « Il reconnut néanmoins qu'il ne pourrait pas dans cette partie arriver à la perfection de Michel-Ange ». Réfléchissant alors qu'il n'y a pas que le nu dans la peinture, il se tourna vers d'autres possibilités: « la variété et l'inattendu des perspectives, des architectures et des paysages; la grâce dans la façon d'habiller les personnages, l'art de faire en sorte que tantôt ils se perdent dans l'ombre et tantôt surgissent en pleine lumière sur le devant du tableau... Armures, parures féminines, cheveux, barbes, vases, arbres, grottes, rochers, feux, airs agités par le vent ou calmes, nuages, pluie, foudre, azurs sereins, nuit, rayons de lune... » D'autre part, Raphaël décide de se consacrer à obtenir une totale ressemblance dans l'art du portrait. (On sait que Michel-Ange n'en fit jamais, sauf un, perdu, de Cavalieri.) Après quoi, Raphaël Sanzio prit aussi un peu à la manière de Fra Bartolommeo « et ainsi il fit de plusieurs manières une seule, qui fut ensuite toujours tenue pour la sienne. »

Telles sont les origines de la « manière moderne », idéal des maniéristes. On le voit, elle est représentée par les grands noms de la Haute-Renaissance. Aucun n'y manque, d'autant que Vasari mentionne, parmi les créateurs de cette manière moderne, également Giorgione, « il quale sfumó le sue pitture » — c'est-à-dire mit dans ses peintures, pourrions-nous dire, une sorte de « fondu enchaîné », et sut leur prêter « je ne sais quelle obscurité d'ombres bien entendues ». Quant à Michel-Ange, nul besoin d'attendre le Jugement dernier pour voir son art participer à la formation du style maniériste: dès le début du siècle les, « Ignudi » de la Chapelle Sixtine furent pris comme modèles de cette vigueur dépourvue de sécheresse, de ce lié dans les formes, auxquels les artistes du temps étaient autant et peut-être plus sensibles qu'à la « terribiltà » de notre Michel-Ange romantisé. Modèles inégalables sans doute, mais idéal régulateur. Et comment ne pas noter le caractère nettement maniériste des « spécialités » de Raphaël telles que les voit Vasari: « Armures, parures, cheveux, barbes, grottes, feux, etc... »? Notamment, les artistes de cette période 1520-1540 s'enorgueillissent en effet d'avoir apporté un soin nouveau dans le traitement des chevelures et des barbes. C'est visible chez le Parmesan, et surtout chez le Corrège, « sfilando i suoi capelli », leur donnant, aux cheveux, ce soyeux et cette légèreté aérienne, ce qui fut acclamé comme un progrès considérable par rapport aux chevelures, plaquées comme des casques, du Quattrocento. C'est un des traits maniéristes principaux, notés par les commentateurs, pourtant hostiles, du XVII^e siècle, que cette « finition » des extrémités, pileuses ou non. Et une autre des phrases de Vasari sur Raphaël est également frappante, car un trait considéré comme propre aux maniéristes est que trop souvent les personnages sont répartis en deux groupes: ceux qui sont au fond du tableau et plongés dans l'ombre et ceux qui sont parallèles à la surface du tableau sous un éclairage violent. Cette disposition sur deux plans, parallèles à la surface, amène les maniéristes post-raphaélesques à présenter leurs personnages souvent le buste de face et la tête de profil, à l'égyptienne, à leur conférer des flexions de bras et de poignet à angle droit comme dans un ballet un peu mécanique, bref à accentuer l'impression plate et bi-dimensionnelle de leurs tableaux. Et aussi, cette disposition, en favorisant un éclairage artificiel confère à leurs couleurs un caractère métallique et délavé, aux corps humains un aspect celluloïdique dont s'autoriseront les critiques du XVII^e pour formuler à l'encontre de ce style leur grief principal: il s'éloigne de la nature.

En effet, au XVII^e siècle, « dipingere di maniera » signifiera « peindre d'après » d'autres peintres et non d'après la réalité. Mais nous avons vu qu'après tout Raphaël lui-même ne fait pas autre chose. Sur ce point, l'esthétique du XVI^e siècle est assez flottante, comme l'a bien montré Anthony

Blunt dans sa *Théorie des Arts en Italie*: d'une part Vasari félicite Raphaël d'avoir su « prendre à chacun ce qu'il avait de meilleur », d'autre part il continue de prôner la nature comme unique institutrice. C'est là une contradiction identique à celle que professeront les écrivains français du XVII[e] siècle, en enseignant une entière soumission simultanément au « vrai » et aux grands écrivains de l'antiquité: contradiction dans la théorie, mais peut-être pas dans la pratique.

Avant tout, cette peinture maniériste était une peinture cultivée, une peinture destinée à un public de connaisseurs, capable de goûter ces « écarts à l'intérieur de la règle » (« nella regola la licenza ») que Vasari prône comme étant la fin de l'art, exactement de même que pour goûter un vers impair de Verlaine un public rompu à la prosodie symétrique de l'alexandrin ou du décasyllabe est présupposé. C'est une peinture « littéraire », pleine d'allusions et de doubles-fonds. L'expressionnisme en est totalement absent. L'élongation des formes, que l'on a souvent considérée comme la caractéristique dominante de cette période, ne lui est pas essentielle: elle existe chez le Parmesan, mais pas chez Bronzino et, en sculpture, chez Jean de Bologne, mais pas chez Cellini.

Cette « peinture de la manière » telle que l'entendaient les contemporains n'a rien à voir avec la peinture de la Contre-Réforme. Tintoret, Gréco, Cigoli, Scipione Pulzone, le Cavalier d'Arpin, Santi di Tito, Aertsen, Bassano prennent le contrepied de la peinture de cour, ils veulent créer un art simple, dont le message soit direct et immédiatement saisissable par le public le moins lettré. Ils font appel à l'émotivité la plus instantanément mobilisable de ce public, à sa sentimentalité et même à sa sensiblerie, exactement comme aujourd'hui la page de couverture en lithographie-couleur de la *Domenica del Corriere*. Le didactisme théologique strictement contrôlé par l'Eglise, l'élimination de tout élément païen et notamment du nu, — ce qui amena à badigeonner les parties sexuelles dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange (et la décision de détruire complètement la fresque ne fut évitée que de justesse) — tout cela n'a rien en commun avec l'esprit des peintres maniéristes, c'est-à-dire héritiers et élèves de la Haute-Renaissance. La coupure se situe en réalité vers 1560 et non vers 1520. Plus exactement, il y a deux coupures dans l'esthétique du seizième siècle européen: au début, la coupure entre l'idéal intellectualiste du Quattrocento, encore représenté par Léonard, l'idéal d'une peinture fondée sur les mathématiques et s'adressant à la pensée, — auquel s'oppose l'idéal maniériste de la virtuosité, de l'habileté, du moelleux, de l'élégance s'adressant à la sensation et visant à « flatter » l'œil d'un plaisir sensoriel. Puis une deuxième coupure entre le maniérisme et la Contre-Réforme, entre une peinture faite pour être épelée au niveau d'une perception éduquée, subtile, et d'autre part une peinture de choc, pathétique, parfois sommairement publicitaire, s'adressant à l'émotion. Mais les peintres de ce troisième courant n'ont rien en commun avec la « maniera » et ne sont pas « maniéristes », si du moins l'on s'en tient à ce que signifiait ce mot et au style qu'il évoquait pour les hommes qui vivaient et regardaient des tableaux au seizième siècle.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez, en français, l'ouvrage bref et synthétique d'A. Blunt, la *Théorie des arts en Italie* (1940. Tr. fr. 1962). En italien, deux essais d'historiographie du maniérisme: G. N. Fasola, *Storiografia del Manierismo* (dans *Scritti in onore di L. Venturi*, 1956) et E. Battisti, *Sfortune del manierismo* (dans *Rinascimento e Barocco*, 1960). Bon choix d'illustrations dans: Giuliano Briganti, la *Maniera italiana*. Enfin, les deux mises au point essentielles sont actuellement: Craig Hugh Smyth, *Mannerism and maniera* et Shearman, *Maniera as an aesthetic ideal*, toutes deux dans *Acts of the twentieth congress of the history of art*, Tome II, New York, 1964. Sur la Contre-Réforme et les arts, voir entre autres le récent: Zeri, *Pittura e Controriforma*. Enfin, reportez-vous aux catalogues des diverses expositions actuellement en cours sur le XVI[e] siècle à Paris: ils sont des modèles. Espérons que Vasari sera un jour intégralement et valablement traduit en français.

Exposition spéciale

J. Geurens

Marg Aers

Novembre 1965

Galerie des Anciens et des Modernes

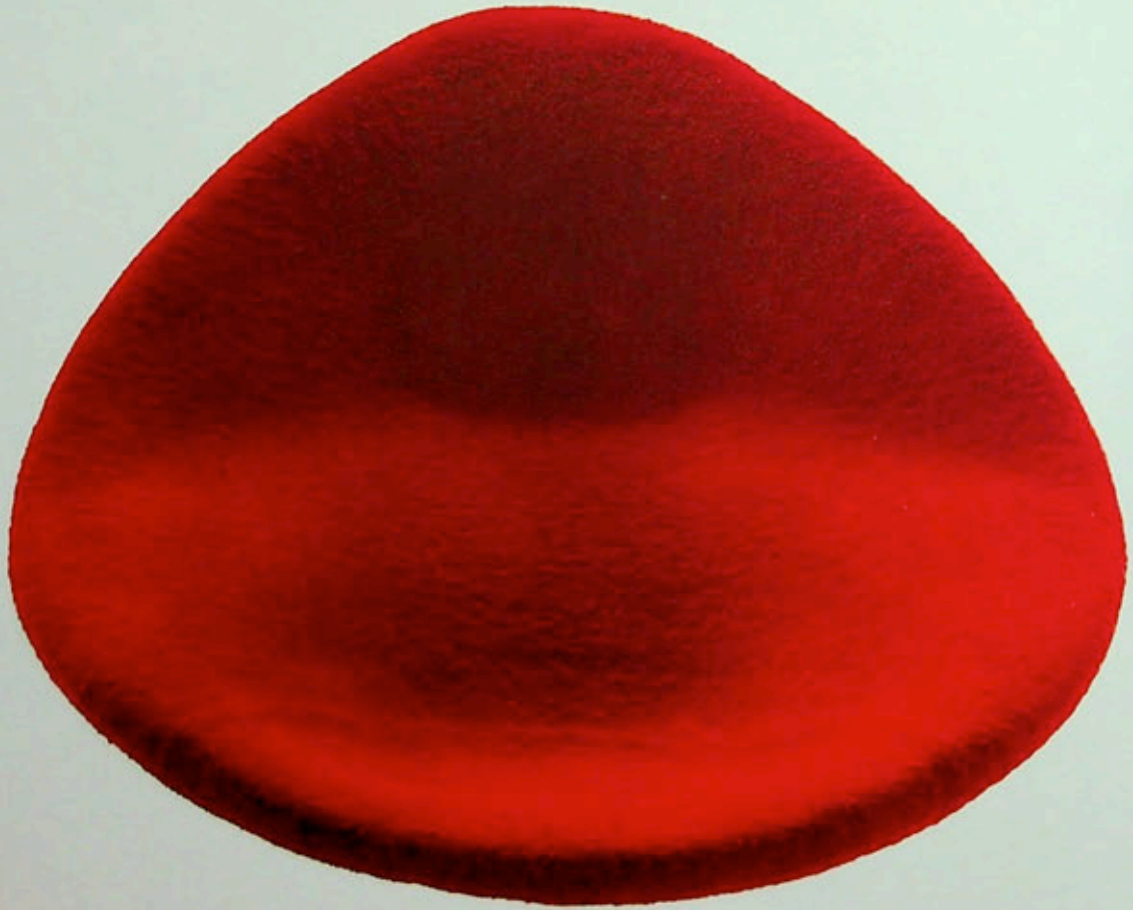
12, rue Guénégaud, Paris VI[e]

DEMAIN...
UNE VIE NOUVELLE
AIR FRANCE
Une vie nouvelle, meilleure. La vie de vos rêves. Avec le nouveau Coupé 850.
Confortable si vous aimez la détente. Dynamique, sportif si vous le lui
demandez. Demain une vie nouvelle... plus riche, plus belle avec une voiture
nouvelle, meilleure. Le Coupé Fiat 850: 5 CV fiscaux, 140 km/h, 52 CV,
freins à disque, 2+2 places. F 8.990.
FIAT
850

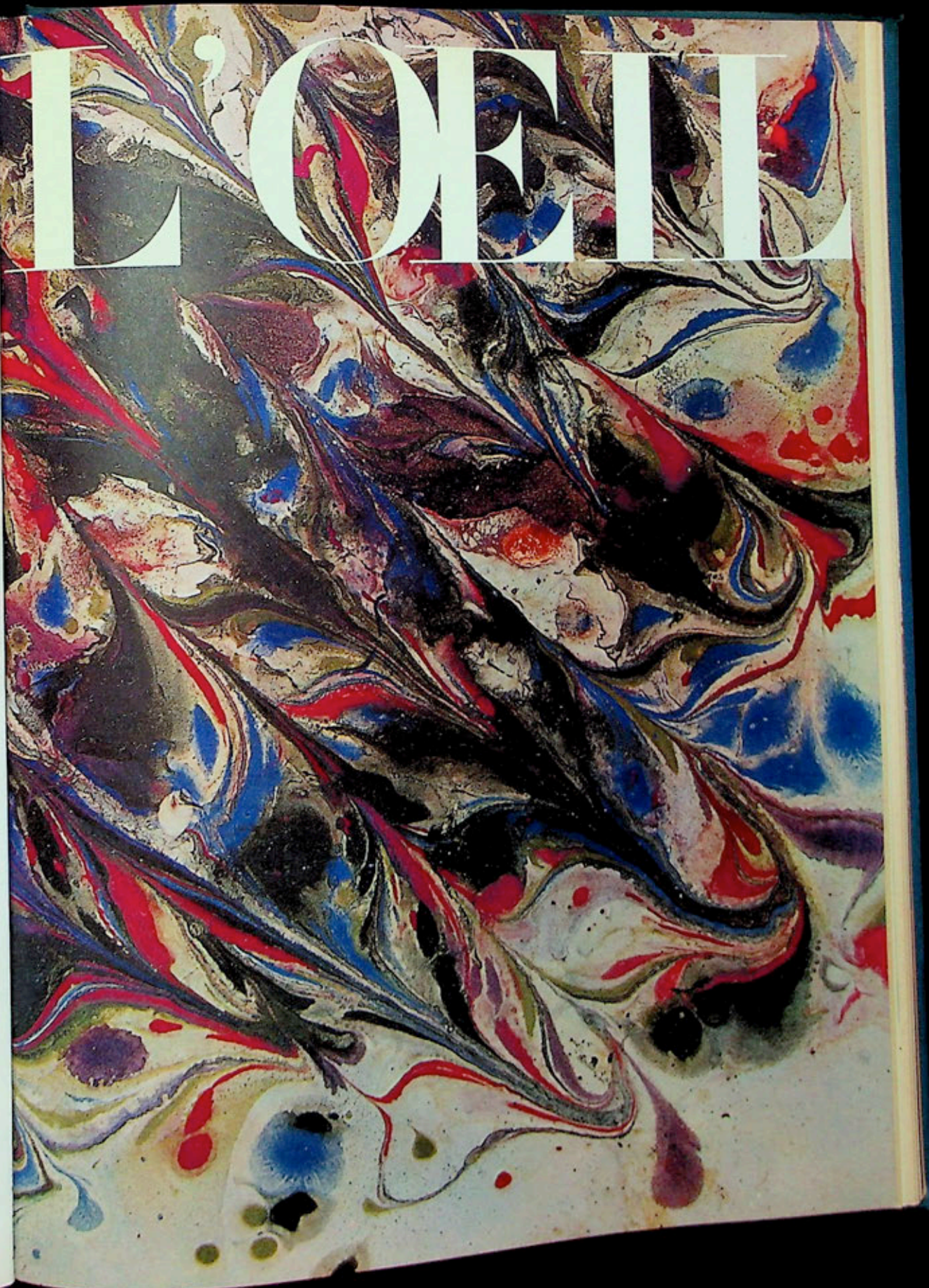
Artifort

La collection Artifort
comprend 70 modèles
créés par:
Geoffrey D. Harcourt, Londres
Kho Liang Ie, Amsterdam
Pierre Paulin, Paris
Théo Ruth, Maastricht

Documentation et
liste des concessionnaires:
20, rue Hoche
Puteaux (Seine) LON. 32-32



L'ŒIL



EMPRESS CHINCHILLA®
the precious fur for a precious few...

Christian Dior
30 AVENUE MONTAIGNE PARIS

Holt Renfrew & Co Ltd au Canada

Christian Dior Furs 345, 7th Ave, New York

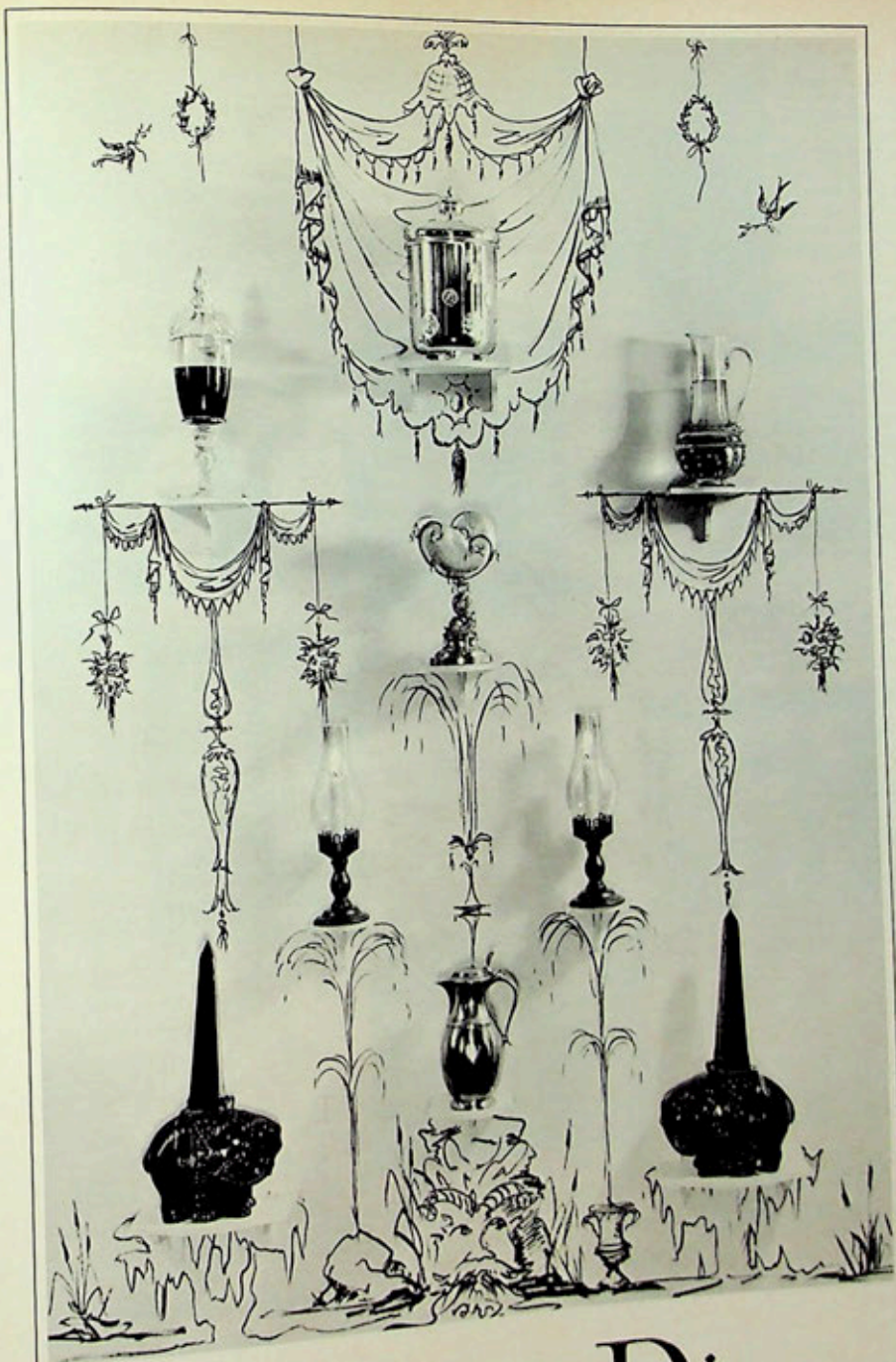


photo Garcin

Christian Dior
"Boutique"

*

les cadeaux de Noël

ELY. 9364

32, avenue Montaigne

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Réalisation et mise en pages: Pierre Faucheux
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité: Odette-Hélène Gasnier,
1 rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Prokop Paul: pages 2 à 6, 9 et 10
Service photographique de la Bibliothèque
Nationale, Paris: page 10
Giraudon: pages 11 et 14
Marc Lavrillier: pages 12, 15, 16, 18, 21 à 26,
62 à 69 et 76 à 79
Bibliothèque Publique et Universitaire,
Genève: page 13
J. D. Lorieux: pages 13 et 80
New York Public Library: pages 19 et 80
A. Rubin: pages 39 et 40
Paul Cadé, André Chadefaux,
Françoise Masson: pages 49 à 56
Claude Mercier: page 57

Photographies en couleurs
Alexander Paul: pages 7 et 8
Ed. Del Turco: pages 17 et 18
Marc Lavrillier: pages 27, 63 et 64
A. Rubin: pages 37 et 38
J. E. de Trentinian: page 57

Notre couverture: Détail d'une page de garde
du XVIII^e^ siècle. Document
Atelier Pierre Faucheux

Notre prochain numéro:
Un numéro spécial consacré à quelques
aspects de l'activité artistique en Italie

Abonnements

France: Fr. 60.—; zone franc (avec surtaxe
pour envoi recommandé: Fr. 94.—)
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^.
Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: fr. s. 68.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne
Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne)
et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers,
1000 Lausanne, CCP 10-16 767
Belgique: fr. b. 930.—;
M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael,
Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: DM 75.—; A. et G. de May,
Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844-28 (Essen)
Angleterre: £6.15.0; A. Zwemmer, Ltd.,
76-89 Charing Cross Road, London, W.C. 2
Italie: Lires 13 000.– + 2% Taxe I.G.E.;
Distribuzione Messaggerie Italiane
Via Carcano, Milano – c/c Postale 3/445
U.S.A., Amérique du Sud: $20.—;
(avec surtaxe pour envoi recommandé: $23.—)
Canada: $22.— (recommandé: $25.—)
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: francs suisses 80.—;
Sedo, 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne
CCP 10-8837 (Lausanne)
mandat postal international
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne

L'ŒIL

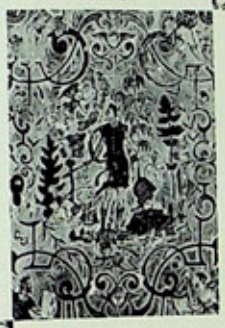
REVUE D'ART MENSUELLE
NUMÉRO 132
DÉCEMBRE 1965

Le numéro: Suisse, francs 6.50
Belgique, 100 francs
Italie, 1300 lires (plus taxes)

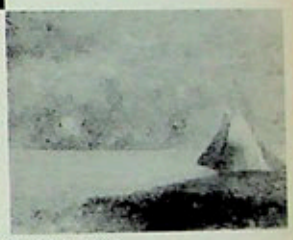
imprimé en Suisse

SOMMAIRE

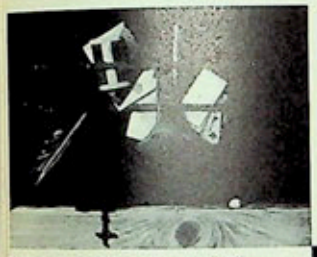
10 Etienne Delaune



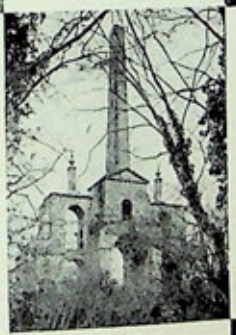
20 Rezvani



28 Odilon Redon



2 Vestiges prestigieux d'une collection



36 Folies irlandaises

50 Beaux objets sur le marché

52 Dans le Marais

2 Vestiges prestigieux d'une collection, par Ingvar Bergström

10 Etienne Delaune et les graveurs de son entourage, par Colin Eisler

20 Rezvani, par Alain Jouffroy

28 Odilon Redon dans les collections japonaises, par Klaus Berger

36 Folies irlandaises, par Desmond Guiness

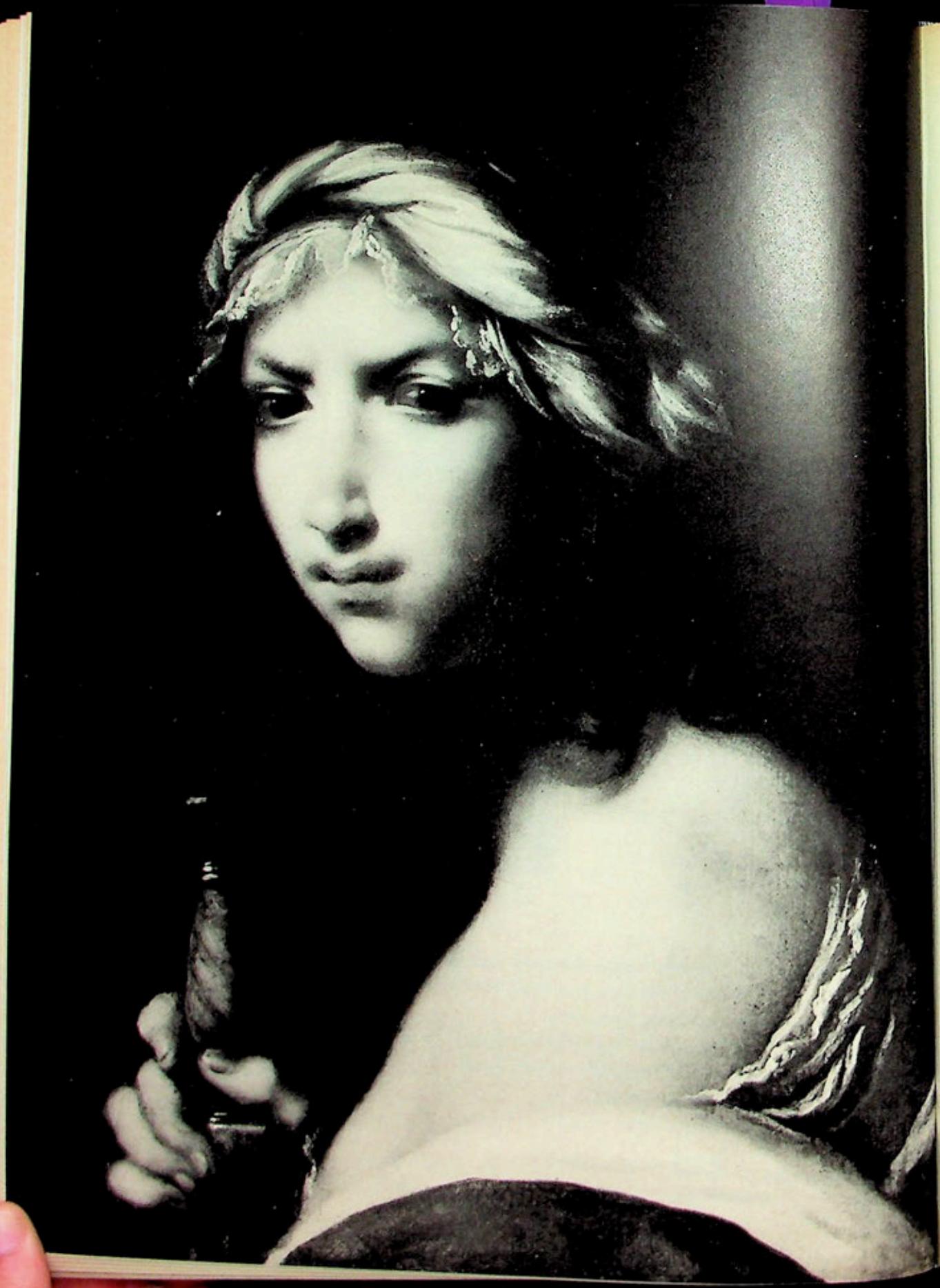
41 Livres sur l'art

48 Beaux objets sur le marché

ECOLE **du décorateur**

60 200 mètres carrés dans le Marais

74 Cadeaux



2

Vestiges prestigieux d'une collection

par Ingvar Bergström

Les œuvres réunies par Rodolphe de Habsbourg et ses successeurs ont été dispersées au cours des siècles. Il en restait pourtant, oubliées dans le vaste château de Prague. Retrouvées depuis peu, elles ont été rassemblées dans d'anciennes écuries aménagées spécialement.

Depuis l'époque romane tous les siècles ont contribué à la splendeur architecturale de Prague. Les nombreuses églises, les palais, les édifices de toutes sortes composent autour des places, le long des rues et des avenues, une harmonie grandiose. Chaque monument est mis en valeur d'une manière étonnante par la juxtaposition et le contraste des styles.

Les habitants de Prague veillent sur sa beauté architecturale. Ils veulent préserver l'âme de leur ville, difficile à définir mais que le visiteur perçoit comme une présence. Prague heureusement n'a pas eu à subir les atteintes brutales qui sont en train de faire perdre leur personnalité à tant d'autres anciennes villes européennes. A Prague, de grands travaux sont affectés à la protection et à la restauration des monuments et des ensembles du passé.

Ce qui pourtant peut donner quelqu'inquiétude au flâneur, c'est de voir l'asphalte dérouler son tapis noir le long de

1. Francesco Furini: « Judith ». Vers 1640. Ce tableau, comme tous ceux qui illustrent cet article, est conservé au Château de Prague et exposé dans la galerie nouvellement aménagée.

2. Maître des Demi-figures: « Le Suicide de Lucrèce ».

Pages 4 et 5

3. Jacob Seisenegger: « Portrait de l'Archiduc Maximilien dans sa jeunesse ». Vers 1545.

4. Carlo Saraceni: « Saint Sébastien ». Vers 1610-1615.

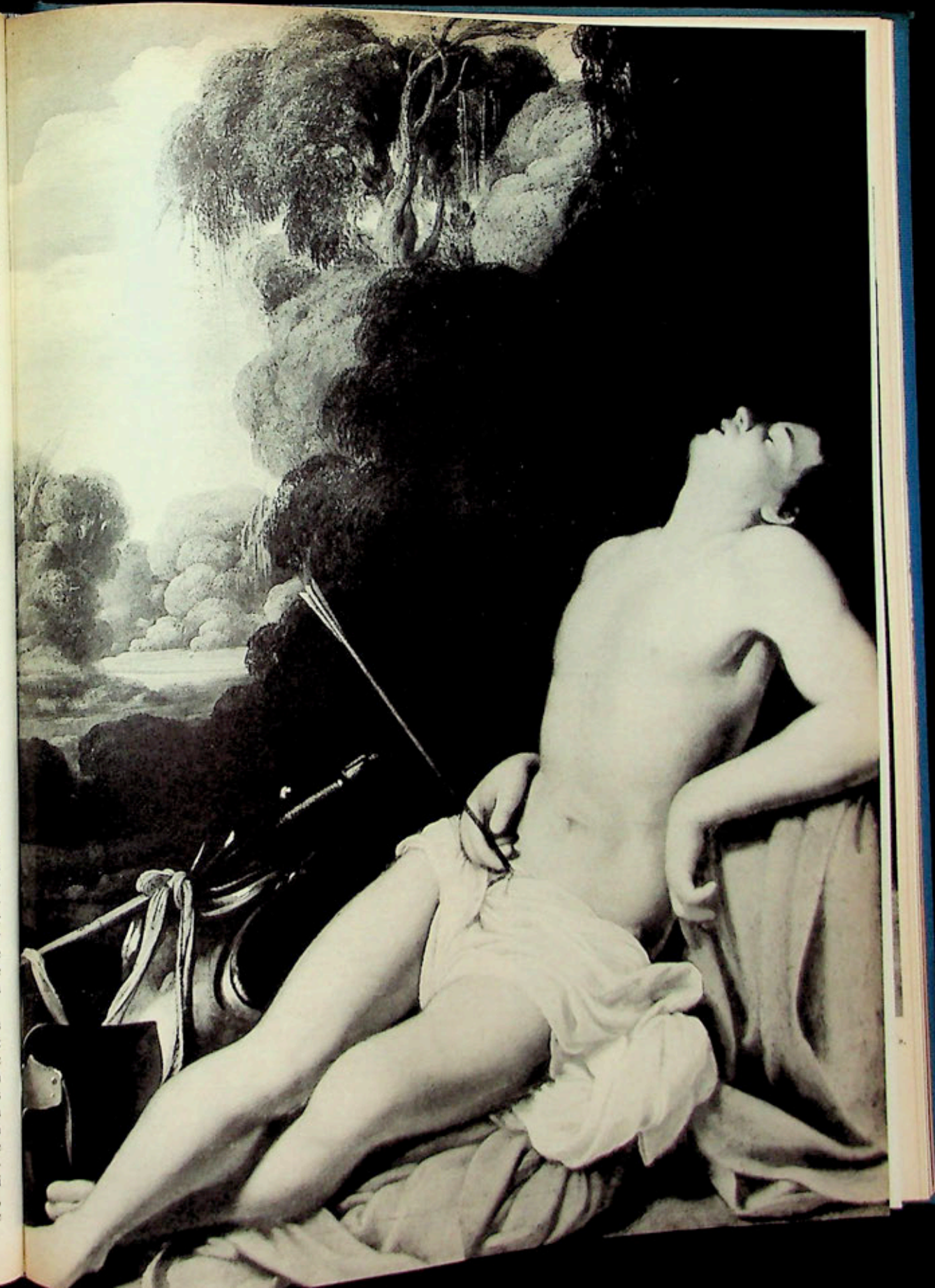
certaines vieilles rues qui avaient gardé jusqu'ici leur pavement originel si caractéristique, — et qui à lui seul mériterait une étude. Il est fait de petits pavés d'environ six centimètres, gris-noir, gris-blanc et parfois gris-rose, disposés avec une régularité qui les fait ressembler à d'immenses mosaïques et dont les couleurs changent avec le temps: atténuées au soleil, par temps sec, elles s'allument et deviennent brillantes sous la pluie.

Construit sur un rocher, le Hrad domine Prague et la Vltava (Moldau). Ce burg, ou château, comme on l'appelle, est fait d'une accumulation de bâtiments groupés autour de la cathédrale Saint Vit. Toutes les époques ont contribué à en faire une sorte d'abrégé de l'histoire architecturale de la ville, tandis qu'il demeurait le centre de l'histoire politique et culturelle tchèque pendant plus de mille ans, à travers les tourments et les tragédies.

Le château a vécu sa période la plus glorieuse sous Rodolphe II, qui y rassembla des trésors d'art d'une extrême richesse. Empereur et roi de Bohême, il sut s'entourer de peintres d'un goût raffiné, appelés précisément les artistes rodolphiniens. Mentionnons parmi eux Hans von Aachen, Bartholomé Spranger, Josef Heintz, Guiseppe Arcimboldo, Georg Hoefnagel, Roelandt Savery, Hans et Paul Vredmann de Vries. La Kunst- und Wunderkammer abritait non seulement des tableaux de ces maîtres, mais aussi des chefs-d'œuvre du Corrège, de Titien, de Véronèse, Palma Vecchio, Parmigianino, Dürer et Pierre Bruegel l'Ancien. On y trouvait des objets de métal précieux enrichis de pierreries, quelques « merveilles » de l'histoire naturelle — pièces rares ou curieuses de zoologie et de botanique — et enfin, comme dans toute collection digne de ce nom pendant la Renaissance et l'époque baroque, certains objets auxquels étaient attachées une histoire ou une légende plus ou moins fantastique.

Les trésors du Musée Impérial faisaient de Prague une des grandes villes d'art de l'Europe. Mais après la mort de Rodolphe, en 1612, ses successeurs Mathias et Ferdinand envoyèrent l'un et l'autre quelques-uns des tableaux les plus importants à Vienne, où ils avaient établi leur résidence. En outre, les ravages causés à Prague en 1648 par les Suédois déterminèrent l'exode d'une grande partie des collections de Rodolphe vers Stockholm, pour le bon plaisir de la jeune reine Christine, fille du roi Gustave-Adolphe. En 1654, elle abdiquait et quittait la Suède pour Rome. Elle se fit expédier de Stockholm nombre de tableaux de grande valeur et maints autres trésors de Prague, dont elle disposa de diverses manières. A sa mort en 1689, la majeure partie des uns et des autres constituaient le noyau de sa fameuse galerie de Rome.

En raison de l'importance de Prague et du Hrad, les débris des collections rodolphiniennes furent bientôt complétées par de nouvelles acquisitions. L'archiduc Léopold-Guillaume, stadhouder des Flandres, joua là un rôle de premier plan. Collectionneur lui-même, l'un des plus ardents et des plus fameux de son temps, il acheta notamment pour Prague, une série de chefs-d'œuvre à la grande vente aux enchères des collections du duc de Buckingham en 1648. Des œuvres vénitiennes, flamandes et hollandaises de haute qualité entrèrent ainsi au château dont le musée, vers la fin du XVII[e] siècle, pouvait se vanter d'avoir reconquis une position de



5. Petr Jan Brandl (1668-1735): « Saint Paul ».

6. Mathias Stomer: « Vieille femme en prière ». Vers 1630.

premier plan. Ainsi les dégats causés par les Suédois se trouvèrent heureusement réparés.

Cependant, le siècle nouveau allait ramener malheurs et désastres au musée. Les efforts de centralisation poursuivis par le gouvernement de Vienne impliquaient aussi le transport, décidé en 1718, de nombreux chefs-d'œuvre conservés à Prague vers la collection impériale de la capitale autrichienne. On envoyait en échange à Prague d'autres tableaux jugés sans doute moins importants. Ces allées et venues continuèrent pendant tout le XIXe siècle pour constituer peu à peu le Kunsthistorisches Museum qui devait ouvrir ses portes en 1891. Mais dès le XVIIIe siècle, en raison du manque d'argent de l'impératrice Marie-Thérèse, un grand nombre de tableaux furent vendus aux agents des Electeurs de Dresde ou livrés aux enchères. Les ventes publiques, sous le règne de Joseph II, avaient mauvaise réputation. Elles étaient mal organisées et ne rapportaient pratiquement rien. Une œuvre comme *La Fête du Rosaire* de Dürer fut adjugée pour 1 florin 18 kreutzer. Il suffit de feuilleter les anciens catalogues du Kunsthistorisches Museum de Vienne et de la Gemälde-Galerie de Dresde pour se faire une idée des pertes énormes que subit alors Prague.

Par la suite, l'opinion généralement établie fut que les brigandages des Suédois en 1648, les transports à Vienne au XVIIIe et au XIXe siècle, et les ventes successives avaient complètement épuisé les collections du château de Prague. En réalité, une telle appréciation est absolument injustifiée, comme l'a démontré magistralement le Dr Jaromir Neumann, directeur de l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Art près de l'Académie tchécoslovaque des Sciences.

La galerie n'existait plus, il est vrai. Mais en d'autres points du château, au dépôt, dans les anciens appartements impériaux et royaux, se trouvait toujours un très grand nombre de tableaux — souvent sales et en mauvais état —, considérés jusqu'en 1962 comme sans importance, ou tenus même pour de simples copies.

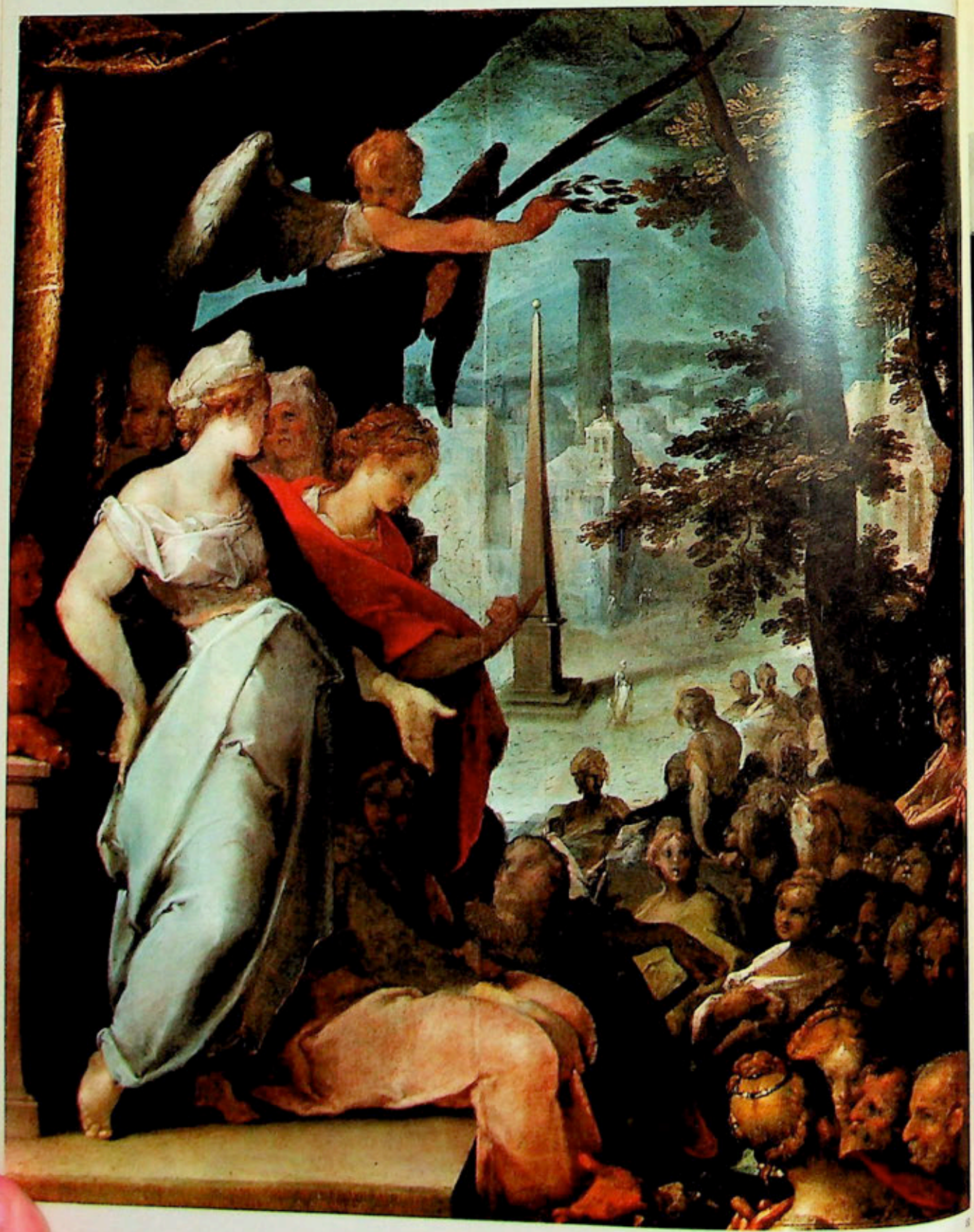
En 1962, à l'occasion des recherches sur l'histoire du château, motivées par la restauration des bâtiments, Neumann entreprit une étude extensive de ces tableaux, datant pour la plupart du XVIe et du XVIIe siècle. Ces œuvres d'art, qui avaient donc échappé à l'attention des organisateurs des transports et des ventes passés, ont été nettoyées et restaurées selon les procédés modernes. Neumann a consulté tous les inventaires des collections, dont le plus révélateur fut celui de 1685, découvert par Jan Maravek et publié en 1937. Il a aussi retrouvé la trace de nombreuses œuvres aujourd'hui dispersées et a pu écrire l'histoire extrêmement compliquée des collections du château. Il a surtout replacé les tableaux méconnus de Prague dans les perspectives actuelles de l'histoire de l'art, afin d'en préciser les attributions.

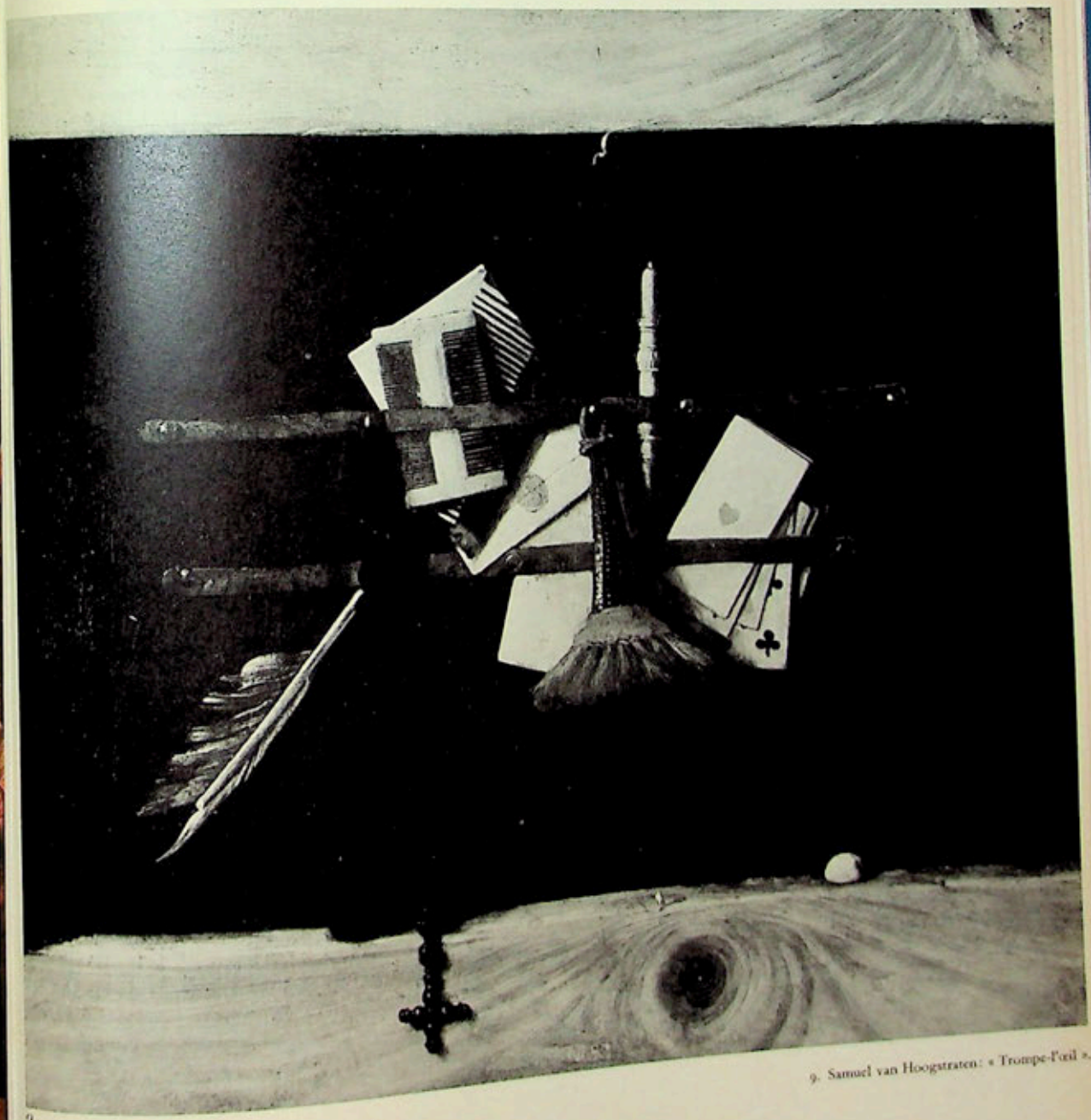
Ce labeur énorme, accompli avec beaucoup d'intelligence et de conscience, a permis de prouver que ces tableaux, contrairement à ce que l'on croyait, forment une très importante collection, où se cachent même des œuvres de premier ordre. Jaromir Neumann a publié le résultat de ses recherches dans le catalogue « Obrazarna prazského Hradu » (Praha, 1964) dont il existe, sous le titre « La Galerie de tableaux du Château de Prague », une traduction française polycopiée qui sera bientôt imprimée.

M. Neumann a organisé cet été un symposium international consacré à l'étude des œuvres redécouvertes.

(Suite en page 79.)

7. P. P. Rubens: « L'Assemblée des dieux dans l'Olympe ». 204 × 379 cm. Vers 1602-1605.

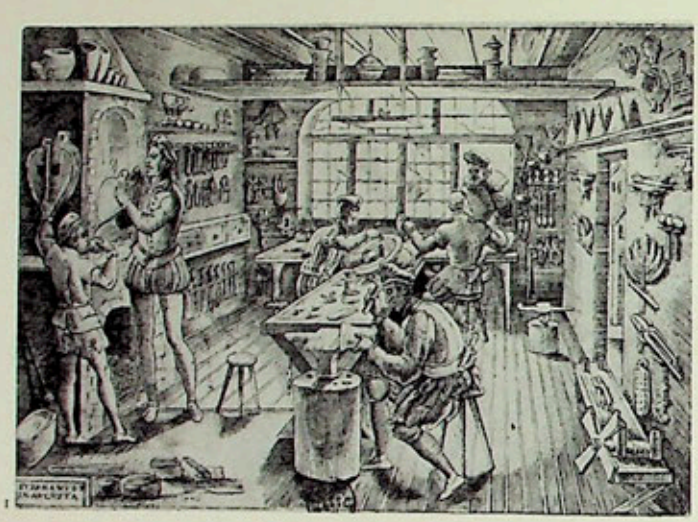


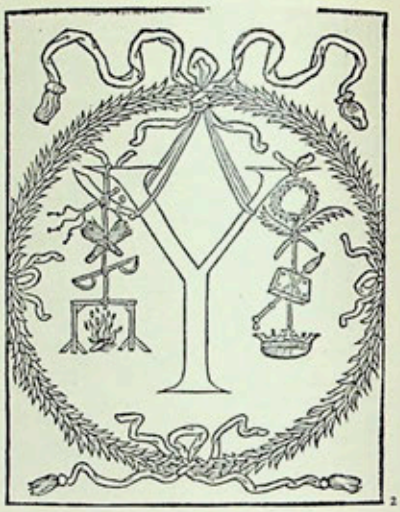


9. Samuel van Hoogstraten: « Trompe-l'œil ».

9

8. Bartholomé Spranger: « Allégorie du destin du sculpteur Jean Mont », 1607.





ETIENNE DELAUNE
ET LES GRAVEURS DE SON ENTOURAGE

par Colin Eisler

Les estampes de petit format réalisées d'après les compositions de l'Ecole de Fontainebleau firent connaître celle-ci aux artistes et aux artisans de toute l'Europe.

Le nom du graveur Etienne Delaune n'est jamais entré dans l'histoire de l'art comme celui d'un titan de son époque (fig. 1). Il compte pourtant parmi les artistes français du XVI^e^ siècle qui exercèrent la plus grande influence sur leurs contemporains. Le silence qui l'entoure tient sans doute au fait que son œuvre se situe à l'opposé des compositions gigantesques dont la faveur était alors très grande. S'il fut l'un des graveurs les plus féconds du siècle, exécutant plus de 400 merveilleuses estampes, celles-ci, pour la plupart, sont de très petites dimensions. Delaune et les artistes de son entourage ne seront jamais placés parmi les artistes « de premier plan ». Ils travaillaient sur de petits formats, par nécessité autant que par goût, et les grandes pièces, d'ailleurs très rares, qu'ils ont gravées sont faibles. Le petit format les a favorisés, mais connut en même temps grâce à eux un développement nouveau. Et c'est pour cette double raison que le « moindre » des graveurs de style miniature a fait vibrer une corde particulièrement sensible chez des générations successives d'artistes, à la fin du XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^, en Italie comme dans l'Europe du Nord, jusqu'aux prouesses scintillantes de della Bella, Callot et Gillot (n.1).

Le premier artiste français de la Haute Renaissance à maîtriser la manière miniature fut Geoffroy Tory, dont les superbes vignettes et les autres illustrations de livres imprimées à Paris, atteignent leur sommet en 1952 avec le *Champfleury*. En y pré-

1. Etienne Delaune: Atelier d'orfèvre, gravé à Augsbourg, en 1576. Grandeur réelle. Paris, Bibliothèque Nationale.

2. Geoffroy Tory: La lettre Y, dans « Le Tiers Livre, Champfleury », Paris, 1529. Paris, Bibliothèque Nationale.

3. Entourage d'Etienne Delaune: « La Continence de Scipion. » Encre et lavis sur vélin. 15 × 15 cm. et 12,5 × 15 cm. Chantilly, Musée Condé.

sentant le sens symbolique des lettres par leurs relations avec l'activité humaine, Geoffroy Tory établit ce qui sera en France l'un des points de départ d'une nouvelle attitude humaniste envers les œuvres de petit format (fig. 2). L'intervention de l'échelle réduite dans l'art de la Renaissance a été spécialement favorisé en France car ce fut à travers les médailles, les plaquettes, les estampes et autres œuvres de dimensions restreintes, aisément transportables, et relativement durables, que les artistes du Nord ont pu tout d'abord acquérir une connaissance directe du vocabulaire nouveau.

Réservé souvent à des objets usuels, coupes, plats, épées, bijoux, qui jouaient un rôle « personnel » dans la vie de leurs propriétaires, le style « miniature » de Delaune et des artistes de son entourage a fait pénétrer l'art raffiné du maniérisme dans la vie de l'Europe du Nord d'une façon exceptionnellement directe et intime. Avec Delaune, le vocabulaire de la Renaissance italienne tardive est littéralement tombé aux mains des français. Et c'est seulement grâce au très grand nombre de gravures, presque toutes de petites dimensions, réalisées d'abord par Delaune à partir de 1550 environ, que le style évolué de Primatice et de ses disciples de Fontainebleau fut pour la première fois largement diffusé dans l'Europe du Nord.

Les encadrements ornementaux et les figures elles-mêmes, que Delaune grava par centaines, sont pour la plupart adaptés fidèlement des inventions élégantes dues aux artistes réunis à la cour de François Ier puis de Henri II. Mais on y trouve en même temps des éléments qui appartiennent au répertoire propre de l'artiste, et d'autres qui trahissent des influences locales, — les étonnants feuillages empruntés peut-être à l'Ecole du Danube, aux gravures d'Altdorfer, d'Hirschvogel ou de Huber.

Plusieurs autres graveurs français se sont attachés, comme Delaune, à la production d'œuvres de très petit format, conçues essentiellement à l'intention des artisans travaillant les métaux précieux, des armuriers, brodeurs, verriers, relieurs ou autres. Et c'est précisément parce que les graveurs qui avaient transposé les œuvres des maitres les plus représentatifs de la Renaissance étaient eux-mêmes enracinés dans la tradition artisanale que leurs « version miniature » étaient spécialement sympathiques à ceux auxquels elles étaient destinées. Ainsi, c'est à Delaune, à Woeriot (fig. 4-5), à Jacques Androuet du Cerceau (fig. 9) et à quelques autres héritiers des *Kleinmeister* que revient essentiellement le mérite d'avoir répandu le langage de la Renaissance tardive dans toute l'Europe du Nord, jusque-là soumise à l'influence allemande. Le génie particulier de Delaune, qui avait reçu une formation de médailleur, de graveur en monnaie et probablement d'orfèvre, fut de condenser le style pictural de Fontainebleau. en le réduisant aux limites des cercles, losanges et quatre-feuilles communément employés par sa clientèle d'artisans. Regardant les chefs-d'œuvre du maniérisme par « le petit bout de la lorgnette », les minuscules estampes de Delaune comportent un élément complexe et mysté-

4. Pierre Woeriot: « Autoportrait, à l'âge de 24 ans ». Gravure du *Pinax Iconicus*, Lyon, 1556. Grandeur réelle. Paris, Bibliothèque Nationale.

5. Pierre Woeriot: « Rites funéraires des Romains ». 11 × 7,2 cm. Gravure du *Pinax Iconicus*, de Lilio Gregorio, imprimé par Baudin à Lyon en 1556. Paris, Bibliothèque Nationale.

6 et 7. René Boyvin: Modèles gravés de joaillerie. « Prophètes avec les Tables de la Loi », « Diane et Actéon. » Haut.: 9,4 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.

6

7

rieux qui n'existe pas dans les œuvres dont elles dérivent. Tenant compte de l'aiguille des brodeurs, des profils minutieusement définis par les émailleurs, les orfèvres, les armuriers, l'art délié d'Etienne Delaune apporte un nouveau répertoire visuel à tous les artisans de l'Europe du Nord. Bien que visiblement inspirées par les créations de Fontainebleau, ses petites gravures restent en même temps dans la ligne de la tradition nordique par la vision pénétrante et attentive du microcosme qu'elles proposent.

Les estampes de Delaune, plus encore que celles de Fontainebleau, réalisent une fusion entre l'esthétique ornementale gothique et celle de la Haute Renaissance italienne. Son art de « miniaturiste » rapproche, dans une certaine mesure, les éléments décoratifs du style grotesque emprunté à l'antiquité classique et les drôleries médiévales — les amusantes et précaires jongleries que les enlumineurs réservaient aux marges et aux bas de pages. Bien des œuvres de Delaune, comme les grotesques de l'Antiquité, sont elles-mêmes la stylisation d'ornementations marginales dont les divertissantes inventions se déploient autour d'étranges surfaces vides. Conçu pour le décor des armes ou des bijoux, pour embellir le cuir ou la soie, le papier ou le bois, le prodigieux répertoire des gravures de Delaune — plus de 400 — réussit l'exploit herculéen de rétrécir l'Antiquité classique et la Haute Renaissance italienne, d'en faire pour la première fois « la monnaie courante » des artisans du Nord. (n.2.).

Tous les grands maîtres français du style miniature sont nés à peu près à dix ans d'intervalle: Delaune en 1518/1519, Antoine Caron en 1521, René Boyvin vers 1530 (fig. 6, 7, 11, 12), et Pierre Woeriot vers 1531. Outre les graveurs, plusieurs artistes de premier plan adoptèrent le style miniature, notamment ceux qu'employaient Jean de Tourne dans sa maison d'édition lyonnaise. Le plus doué de ceux-ci fut le dessinateur-graveur sur bois Bernard Salomon, devenu, pour des générations de bibliophiles, « le petit Bernard » en raison du format restreint de ses charmantes illustrations (fig. 8). Bernard Salomon, dont l'activité est mentionnée pour la première fois à Lyon en 1540, est né probablement un peu avant 1520. Ses vignettes pour la Bible, publiées en 1554, devinrent aussi populaires que les compositions gravées par Delaune, créant dans un public très étendu le goût du style gracieux et délié accessible seulement jusqu'alors au cercle aristocratique limité.

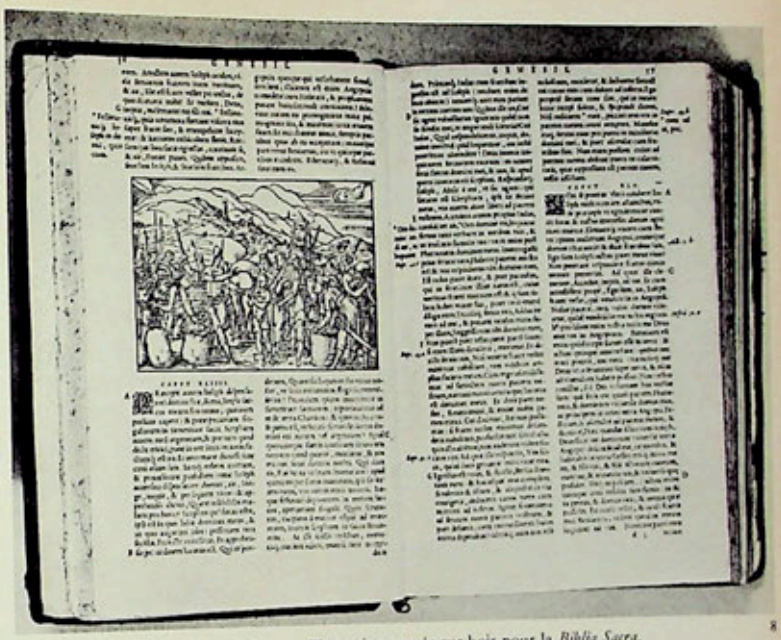
Les formules d'abstraction calligraphiques adoptées pour la représentation de la figure humaine qui s'était développé pour la première fois à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, permettait l'exécution d'illustrations en très petit format dans lesquelles la forme demeurait facilement reconnaissable. La très grande économie de place et de papier réalisée ainsi grâce au style miniature permit à des imprimeurs comme Jean de Tourne de publier des livres dont les illustrations étaient beaucoup plus nombreuses qu'elles n'avaient jamais été et pouvaient être vendues à un prix relativement bas.

Ces livres dont le format ne dépassait guère celui des « livres de poche », et qui furent édités en grand nombre au milieu du siècle, apportaient aux lecteurs, avec les minuscules bois gravés de Bernard Salomon, une vision élégante, complexe et très élaborée des événements décrit tout autour dans les petis caractères du texte. Disposés non plus d'une manière systématique comme les enluminures des anciens manuscrits, ou dominant la page comme les gravures sur bois des incunables, les tout petits tableaux de Salomon, prennent la place de quelques mots seulement et deviennent eux-mêmes des éléments pictographiques, dont les innombrables lignes, très serrées, très fines, tracent des paysages infinis, des multitudes de personnages, des intérieurs ou des scènes domestiques attentivement détaillées.

En ressuscitant un art ancien, — la miniature — et en y appliquant des éléments nouveaux, — les figures maniéristes italiennes, — les artistes français, de Tory à Woeriot, ranimaient un foyer traditionnel en acclimatant les formes inédites de la Renaissance sous un aspect qui donnait l'illusion du « déjà vu ». Ainsi, le style miniature, en faisant du spectateur un géant dans un univers lilliputien, a peut-être contribué autant que Michel Ange à ouvrir la voie vers les proportions colossales du Baroque à venir.

Loin de croire que « *less is more* » bien des artistes du XVI^e^ siècle jugeaient indignes de leur talent toute commande n'impliquant pas des proportions monumentales. Il y eut pourtant, parallélement à l'emphase qui caractérise une grande partie de l'art au milieu du XVI^e^ siècle, une production constante d'œuvres extrêmement délicates, exécutées à l'échelle de la miniature. Michel Ange et Titien peignirent l'un et l'autre des petits tableaux de dévotion représentant la Crucifixion. Celui du grand sculpteur, exécuté pour Vittoria Colonna était peint si minutieusement qu'il fallait, disait-elle, le regarder à la loupe pour l'apprécier pleinement. La peinture de Titien, placée aujourd'hui encore sur la table de chevet de Philippe II à l'Escurial, était considérée plus comme une enluminure que comme une peinture. Elle était même reliée, enfermée dans un superbe coffret vénitien en cuir « façon arabique », pour que le pieux empereur puisse l'emporter avec lui au cours de ses voyages.

La demande très répandue pour les reproductions des grandes œuvres italiennes de la Haute Renaissance a favorisé la genèse du style miniature. Bien des connaisseurs sans doute ont constaté avec étonnement que la réduction des grandes fresques à des proportions minuscules a été dans bien des cas un avantage plus qu'un préjudice. Les œuvres monumentales de la Haute Renaissance, condensées, réduites, acqueraient un caractère mystérieux, une distance, qui, dans son registre propre, était presque aussi émouvante que l'impression saisissante et grandiose éprouvée par les spectateurs confrontés *in situ* avec les puissantes visions de Michel Ange ou de Raphaël. Ainsi, paradoxalement, le « Jugement Dernier » de Michel Ange, l'une des œuvres les plus imposantes, les plus



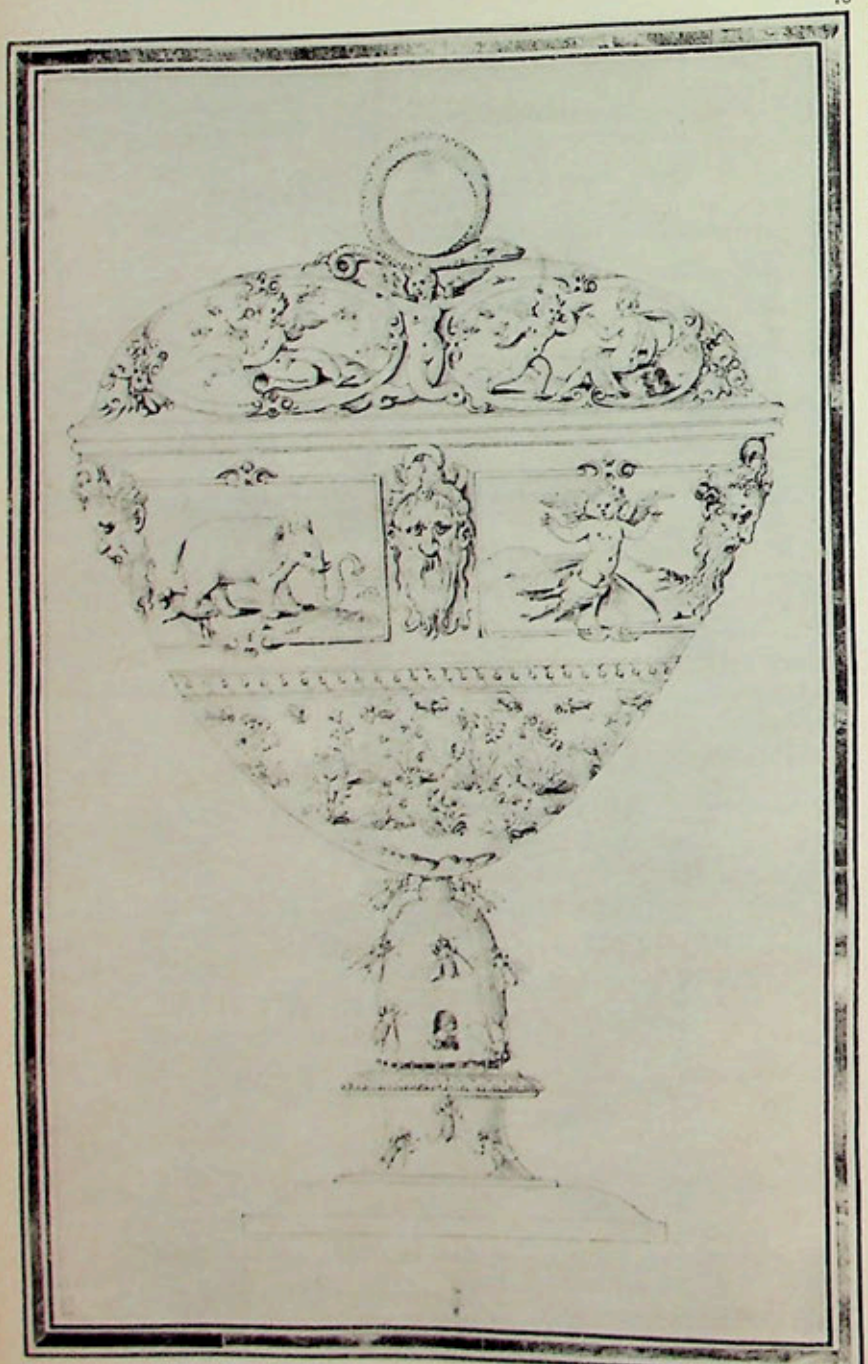
8

8. Bernard Salomon: Illustration gravée sur bois pour la *Biblia Sacra*, imprimée à Lyon par Jean de Tournes en 1554. Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire.

9. Jacques Androuet Du Cerceau: Gravure des « Petites Grotesques ». Grandeur réelle. Paris, 1550. Paris, Bibliothèque Nationale.

9

10



10 et 13. Etienne Delaune: Dessins pour une coupe royale à couvercle. Encre et lavis. 28 × 17,5 cm. Chantilly, Musée Condé.

gigantesques de l'histoire de l'art, a rehaussé le prestige du style miniature. Les nombreuses gravures exécutées d'après la fresque, où les grandes figures sont réduites à l'état de « minuscules fourmis » selon l'expression de Vasari, ont certainement contribué à introduire dans la miniature la fascination du monumental. Il est intéressant de relever la remarque de Vasari, qui, analysant la facture du « Jugement Dernier » note précisément qu'un enlumineur n'aurait pu le peindre avec plus de finesse. Le mot *minio* en italien désigne l'enluminure des manuscrits et le verbe *miniare* qui en dérive caractérise le travail réalisé dans un format réduit. Décrivant l'œuvre du miniaturiste Giulio Clovio, Borghini dans le « Riposo », publié en 1584 définit son style comme une « maniera di figure piccole » et Vasari le qualifie de « miniaturiste ou plutôt peintre de petites choses ». Webster Smith, dans l'excellent article qu'il vient de consacrer à Giulio Clovio, note que pour Vasari et ses contemporains la « maniera di figure piccole » prend une valeur particulière et ne désigne pas seulement la version réduite, ou l'opposé de la « grande manière ». Ceci est encore plus vrai du XVI^e^ siècle français, où la monumentalité michelangelesque n'a jamais projeté une ombre aussi dévastatrice qu'en Italie. De Tory à Caron, de Delaune à Woeriot et à Salomon, le style miniature a nourri un foyer nouveau et ouvert une nouvelle perspective.

Ce qui distingue les maîtres du style miniature actifs vers le milieu du XVI^e^ siècle et les premiers artistes ayant adopté les formats réduits, — les *Kleinmeister* — c'est la combinaison insolite du dynamisme des figures, basé pour une grande part sur l'art de la Haute Renaissance italienne et du maniérisme commençant, avec le sens de l'ornement abstrait. Un sens du précieux, de la complexité, de la densité, naît avec le retour aux formats qui, peu de temps auparavant, étaient sans doute considérés comme périmés et archaïques. Les plus grands peintres de la Haute Renaissance, prenant exemple sur les grotesques antiques à petite échelle récemment découverts se plurent au contraste entre les éléments figuraux très petits, les motifs floraux et abstraits des fresques ou des stucs de l'antiquité, et les surfaces occupées par des peintures narratives à grande échelle. Les gravures d'après les « Loges » de Raphaël au Vatican, où les grotesques ornent les pilastres et les autres éléments d'architecture sous les sujets bibliques de la voute, contribuèrent largement à répandre ce style, bien qu'il ait été pratiqué déjà par Filippino Lippi, Luca Signorelli et d'autres (n.3). Primatice, excellent assistant de Jules Romains, exécuta une série de reliefs à petite échelle pour les frises de stuc décorant certaines salles du Palais du Té à Mantoue, créant ainsi ce contraste nouveau et surprenant entre l'échelle monumentale et la « miniature ».

Bien des peintres de talent, parfaitement aptes à la « grande peinture » jugèrent trop lourde l'échelle énorme des créations de la Haute Renaissance romaine. Parmi eux, au premier rang, il y eut le Rosso. Commentant l'échec du peintre à Rome, Vasari l'attribue à

l'accablement dont il fut submergé devant les « stupende cose » qu'il vit là-bas et qui avaient déjà poussé des artistes comme Fra Bartolomeo ou Andrea del Sarto à fuir la cité pontificale. Lorsque le Rosso vint en France, en 1530, nombre de ses œuvres, par leurs compositions complexes, les saisissants contrastes qu'elles présentaient entre les surfaces réservées à la peinture narrative et les minuscules reliefs d'encadrement, à la Galerie François Ier, favorisèrent la vogue nouvelle de l'échelle réduite. Son goût pour ce genre de travail le poussa même à pratiquer l'enluminure et Vasari rapporte qu'il exécuta pour François Ier des « cose rarissime » « in minio ».

Bien que ses créations dans ce domaine n'aient pas été conservées, nous pouvons nous en faire une idée grâce à une série de petites gravures circulaires qui se rapprochent de son style et que Destailleurs attribue à Etienne Delaune (n. 4). Comme les gravures de Boyvin influencées par le Rosso (fig. 6, 7, 11 et 12), ces pièces très rares, qui n'ont jamais été reproduites encore et sont conservées à la New York Public Library (fig. 21 et 23) dégagent cette fascination propre à l'art maniériste lorsqu'il s'exprime dans une petite échelle. Elles doivent peut-être prendre place parmi les premières œuvres de Delaune, fortement marquées encore par le Rosso. Elles peuvent aussi se rattacher à l'entourage de Jacques Androuet du Cerceau. La scène montrant la capture des petits tigres (fig. 23) enlevés dans leur tanière, est conforme à la description des bestiaires, selon laquelle la tigresse elle-même s'arrête pour lécher son propre reflet, qu'elle prend pour l'image de son petit, et perd ainsi la piste du chasseur. Parmi les sujets bibliques de cette série figurent les « Trois hébreux dans la fournaise » (Daniel, III: 20 (fig. 21) et « Moïse frappant le rocher ».

Le splendide « Livre d'Heures » du Connétable Anne de Montmorency, conservé à Chantilly, commencé vers 1549 par différents artistes, dont Niccolo dell'Abbate, montre déjà l'adaptation du style de Fontainebleau au format de la miniature, inspirée peut-être par les œuvres « in minio » du Rosso. Le Musée de Chantilly conserve également une série de neuf dessins, un peu plus tardifs que ces illustrations très élaborées, montrant des personnifications de la Vertu tirées de l'histoire romaine, qui sont attribuées à Etienne Delaune. La plus belle de ces compositions représente la « Continence de Scipion » (fig. 3) et montre comment celui-ci « rend sans rançon à ses parents une princesse espagnole que ses soldats avaient fait prisonnière et lui avaient amenée pour sa beauté ».

L'échelle du style miniature rend accessible l'aspect le plus abstrus et le plus caché de la pensée de la Renaissance, l'emblème, basé sur un retour au langage des signes, sur une nouvelle interprétation romantique d'un faux système complexe de hiéroglyphe, l'« Horapollo ». Nous reproduisons ici pour la première fois l'une de ces pages, devise amoureuse ou emblème, dessinée par Delaune sur vélin et provenant de la collection Destailleurs (fig. 22). Un arc et un carquois sont accrochés aux branches d'un arbre, d'où pend une aile d'oiseau. Il n'est pas possible de dire si cette jolie composition ovale a été conçue pour être transposée sur un objet de métal précieux, ou sur une broderie, pour décorer une plaque d'émail comme il en existe une au Louvre dans la donation Saubageot (Emaux en résille, inv. 945) ou le revers d'un portrait en miniature, comme ceux de Charles IX et de Catherine de Médicis par François Clouet (vers 1572) conservés à Vienne. Les lignes jaillissantes qui cernent les feuilles, l'arc, les flèches et l'aile montrent la vivacité de l'art d'Etienne Delaune décorateur.

Deux beaux dessins (fig. 10 et 13) montrant les deux faces d'une coupe à couvercle font également partie de l'album de Chantilly attribué à Delaune (n. 5). La poignée circulaire est faite d'un serpent, emblème de l'éternité et de l'immortalité. Au-dessous, on voit Cupidon piqué par une abeille, et une sirène ailée. Comme les éléments évoquant l'apiculture, comme Vénus, Cupidon et les grappes de fruits sur le couvercle, la sirène se rattache au cycle de l'Amour et de la Fécondité, évoqué aussi sur les flancs de la coupe elle-même. Le miel est souvent mentionné dans la littérature amoureuse classique et le Cupidon piqué par une abeille était un symbole très populaire de la puissance de l'amour, aussi bien au temps de la Renaissance que dans l'Antiquité, où les vers d'Anacréon le célébraient: lorsque Cupidon se plaint à Vénus de la douloureuse piqûre de l'abeille, celle-ci lui répond: « Tu peux imaginer maintenant le mal que font tes propres flèches ». Cette coupe somptueuse, chargée de références érotiques et courtoises, avait sans doute été dessinée pour être offerte à l'occasion de noces royales, peut-être celles de François II (1559-1560) ou celles de Charles IX, marié en 1570: l'abeille et l'éléphant en effet (représenté au centre) étaient les emblèmes habituels de l'autorité royale. Jusqu'au XVIIe siècle, la reine des abeilles était considérée comme un mâle et la vie de la ruche était souvent évoquée dans la littérature et l'art comme une allégorie du monarque et de son royaume. Selon les bestiaires, ses sujets — les abeilles —, s'ils ont peu de vigueur physique, sont forts par leur sagesse et leur amour de la Vertu; ils exercent autour de leur roi une garde vigilante et pensent qu'il est beau de mourir pour lui ». Quant à l'éléphant, il était le symbole du roi de France. Ainsi, le Rosso avait peint dans la Galerie François Ier à Fontainebleau, le célèbre « Eléphant Fleurdelysé », suivant d'ailleurs les livres d'emblèmes, qui tous identifiaient l'éléphant avec un grand souverain. Les bestiaires louaient l'éléphant pour sa vertu et sa chasteté exemplaires: la vie amoureuse des éléphants était un mystère pour les esprits du Moyen-Age et donnait lieu à des spéculations indéfinies. Albert le Grand, pensant que l'énorme bête défiait les lois de la gravitation amoureuse, supposait qu'elle assouvissait ses passions dans l'eau ou dans des fosses imaginées par l'intelligence puissante de l'éléphant mâle. Le cartouche où nous voyons l'éléphant piqué par une abeille géante (fig. 10) avec un Cupidon-abeille dans le compartiment suivant, séparé par un mas-

11

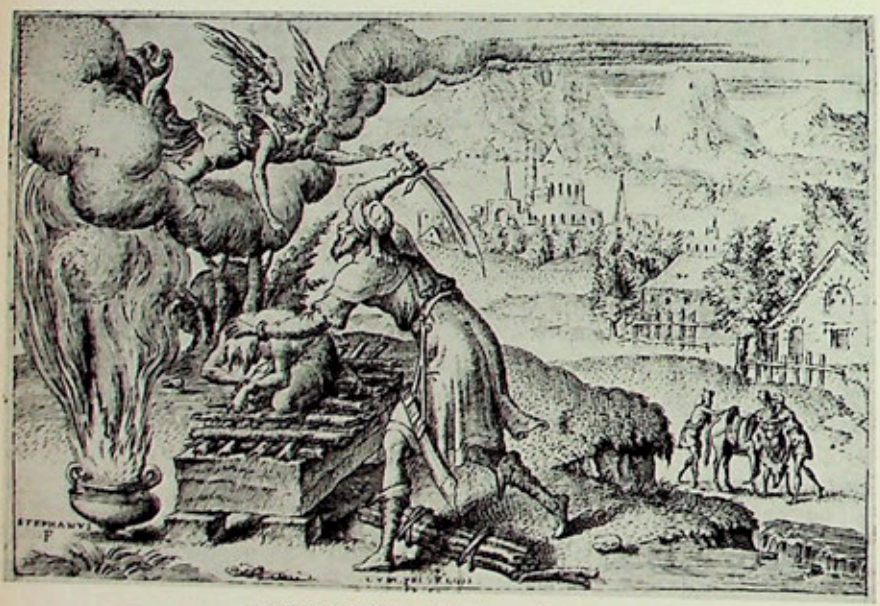
12

11 et 12. René Boyvin: Modèles gravés d'une aiguière avec « Neptune » et d'une salière avec « Cybèle ». Haut.: 14 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.

13

14

14. Etienne Delaune: « Le Sacrifice d'Abraham. »
5 × 7,2 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.



15

15. Etienne Delaune: « Abraham et Isaac. »
10,3 × 7,7 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.

16. Etienne Delaune: « Le Sacrifice d'Abraham. »
Haut.: 3,8 cm.
Paris, Bibliothèque Nationale.

17. Plaque d'argent émaillé représentant
Abraham et Isaac, avec Adam, Noé, Moïse et David,
utilisée comme porte d'un tabernacle.
Travail français de la Renaissance.
Rome, église Sainte-Cécile-du-Transtevère.

16

16

caron à figure de satyre, montre la chaste bête piquée par l'amour, qui l'entraîne dans le cycle amoureux de la fertilité, leit-motiv inspirant tout le décor de la coupe (n. 6). La plus jolie partie du vase est probablement le registre inférieur où nous voyons seize abeilles, volant dans un jardin et recueillant une à une le pollen des fleurs qui sont chacune enchassées comme un bijou au milieu de seize plates-bandes carrées. Ciselées probablement en relief dans l'argent, les figures étaient sans doute dorées, en sorte que les abeilles, Cupidon, Vénus, l'éléphant, les fleurs devaient se détacher et scintiller sur un arrière-plan formant un « ciel », au-dessus d'une ruche où butinent vingt-deux abeilles.

Dans la création d'objets aussi précieux que cette coupe, le style miniature du XVI^e^ siècle avait un rôle essentiel: seul, il pouvait rendre des formes nettes, immédiatement reconnaissables, à une échelle réduite immédiatement « lisible ». Au contraire du gothique tardif, qui insistait sur les éléments organiques du décor, le nouveau style, utilisant les formes abstraites des cartouches, les moulures d'inspiration classique, les formes simplifiées et schématiques, permettait d'atteindre une nouvelle complexité, une nouvelle clarté.

Le domaine propre du style miniature, en dehors des arts proprement graphiques, était le décor du métal précieux, des coupes à couvercle par exemple. Les dessinateurs les plus féconds étaient eux-mêmes orfèvres (fig. 1) et graveurs de monnaies, comme Etienne Delaune et Pierre Woeriot (fig. 4). Mais bien des objets travaillés dans des matières de prix n'ont pourtant qu'une existence éphémère: ils sont fondus dès que survient un changement de mode ou des difficultés financières. C'est pourquoi il nous reste si peu de chose de l'abondante production des orfèvres de la Renaissance. Sur les dizaines de milliers d'objets en or et en argent mentionnés dans les inventaires du XVI^e^ siècle, nous n'en connaissons plus que quelques uns. Ceci est encore plus vrai pour les « émaux translucides », exécutés selon une technique extrêmement délicate: de très minces couches d'émail sont coulées sur un fond d'or ou d'argent gravé de manière à laisser transparaître l'éclat du métal à travers la forme définie par les couleurs vitrifiées (n. 7). S'il subsiste certaines pièces flamandes ou allemandes du début du XVII^e^ siècle inspirées par les dessins de Delaune, et réalisées à Anvers, à Augsbourg ou dans d'autres centres de l'orfèvrerie, il ne reste pratiquement pas d'œuvres exécutées de son vivant. Les seuls exemples sont peut-être les émaux translucides enchassés dans le superbe tabernable d'or conservé dans l'église Sainte-Cécile du-Transtévère à Rome (fig. 19). Formant aujourd'hui les portes du tabernacle, ces plaques n'étaient certainement pas, à l'origine, conçues pour cet usage: leurs proportions en effet sont légèrement différentes de celles du tabernacle, si bien qu'il a fallu ajouter deux bandeaux en haut et en bas. Le tabernacle lui-même a été ciselé par Pompeo Targione en 1600, dans le style puissant du premier Baroque, mais les panneaux d'émail sont antérieurs, exécutés entre 1560 et 1570

18. Etienne Delaune: Allégorie morale pour la lettre D. Gravure. 9,2 × 5,7 cm.
Paris, Bibliothèque Nationale.

19. Tabernacle d'argent doré de Pompeo Targione (Rome, 1600),
avec plaques d'argent émaillé d'origine française. Rome, Sainte-Cécile-du-Trastevère.

20. La Crucifixion et les quatre
évangélistes. Plaque d'argent émaillé
provenant d'une reliure
et servant de porte au tabernacle
de l'église Sainte-Cécile-du-Transtevère.
Travail français de la Renaissance.

probablement, et certainement d'origine française (n. 8). Les volutes aux calligraphies délicates des petites portes, inspirées des stucs romains à décor de grotesques, sont à l'opposé du style lourd et plus tardif de leur monture incrustée de lapis.

L'un des panneaux d'émail (fig. 17) montre, au centre, le Sacrifice d'Isaac avec, en haut à gauche, l'ange apparaissant à Abraham qui émerge d'un nuage et, en bas, le bélier dans un buisson (très abîmé). Aux pieds d'Abraham, le pot-à-feu destiné à allumer le bûcher sur lequel Isaac est agenouillé. Le groupe central est entouré d'arbres finement dessinés et dont les feuillages diversifiés rappellent l'Ecole du Danube. L'ensemble est placé au centre d'un cartouche fait de quatre branches d'oliviers, avec une tête de chérubin en haut et en bas. Quatre figures masculines occupent les angles de la plaque: en haut à droite, Adam après la chute, vêtu d'une peau de bête comme Hercule, mais tenant, au lieu de la massue du héros antique, une fourche qui fait allusion à ses travaux agraires. Au-dessus de sa tête, un serpent et une pomme, dorée, alléchante, suspendue à une branche, constituent de charmants symboles de la Chute. Adam, qui ressemble un peu à Henri II, avec sa courte barbe pointue, est tourné vers la gauche et regarde Noé, portant l'arche sur les genoux. En pendant à la branche de pommier placée près d'Adam, la colombe envoyée par Noé pour trouver la terre sèche, tient au-dessus de lui un rameau chargé de fruits. Noé est coiffé d'un turban à l'orientale. A sa droite, un délicat vase de fleurs répond à la récolte d'Adam, une coupe de fruits, posée à ses pieds. La position des deux figures dérive en partie des fresques de Michel-Ange au plafond de la Sixtine, mais avec des modifications délibérées, surtout dans les proportions des personnages: les figures graciles sont très caractéristiques de la manière de Delaune, avec leurs têtes petites, leurs corps élancés, leurs hanches étroites et leurs pieds de félins.

Au bas de la plaque, à droite et à gauche, Moïse et David se font face, le premier, avec ses deux « cornes » de cheveux, tenant la baguette et les tables de la Loi, le second figuré comme un roi peu soucieux de sa couronne, pinçant sa harpe, vêtu comme il convient aux grands monarques, à la manière antique. Tous les deux sont des préfigurations du Christ, Moïse comme législateur, David comme prophète.

Une autre plaque, au revers du tabernacle (fig. 20) représente la Crucifixion, dans une composition parallèle au Sacrifice d'Isaac. Celui-ci, d'après le « Speculum Humanae Salvationis » et la « Biblia Pauperum », constituait une anticipation du Sacrifice du Christ, et les branchages sur lesquels Isaac est agenouillé étaient même interprétés par les théologiens comme l'image du bois de la croix. A gauche, la Vierge et saint Jean, nimbés, regardent la croix et joignent les mains dans un geste de douleur et de prière tandis que la silhouette animée du centurion se découpe de profil à droite. La croix est sur un plan qui n'est pas parallèle à la surface peinte et la figure du Christ est vue de côté. Ainsi le groupe de la Crucifixion semble se mouvoir, en même temps que le soleil et la lune, dans l'espace miroitant créé par l'argent poli de l'arrière-plan. Les quatre évangélistes entourent le groupe central. Saint Mathieu et l'ange, saint Jean et l'aigle se tournent le dos dans la partie supérieure. Saint Marc et saint Luc se font face en bas, avec un lion héraldique et un taureau à leurs pieds. Tandis que saint Mathieu et saint Luc sont en train d'écrire leurs évangiles, saint Jean et saint Marc sont représentés un stylet à la main, dans l'attitude de la méditation.

Le sujet, la forme, le style de ces deux plaques d'émail translucide (appelé aussi « basse-taille »), permet de supposer qu'elles ont été conçues pour être fixées à la couverture d'un livre par les quatre saillies rondes placées aux angles. Les trous grossièrement percés pour les clés, qui, visiblement, n'étaient pas prévus dans le dessin des plaques, montrent bien que celles-ci n'étaient pas destinées à être utilisées comme portes. Par contre, la disposition des figures et des ornements correspond tout à fait au style des reliures parisiens du milieu du XVI[e] siècle. Les beaux entrelacs ouvrés rappellent les créations de ceux qui commencèrent à travailler pour Henri II, comme Claude de Picques, et qui ajoutèrent un peu plus tard des devises décoratives. Quant aux délicates branches de laurier, elles sont typiques des reliures « à la fanfare », très répandues dans les années qui précèdent 1570. Outre la qualité décorative certaine du motif de la branche, on peut y voir aussi un rapport avec la doctrine franciscaine du *Lignum Vitae* selon laquelle l'arbre donnant le bois de la croix est lié à l'Ancien Testament et, en même temps à la future découverte de la vraie Croix, par une allégorie complexe de la Rédemption. Les superbes entrelacs de pourpre et d'or suivent de près les formes des reliures mosaïquées, exécutées entre 1560 et 1570, dans lesquelles des bandes de cuir teint étaient incrustées avec une richesse incroyable dans les couvertures des livres pour remplir des espaces évidés. La technique de l'émail imite l'effet des surfaces brillantes obtenues par les fers qu'utilisaient à cette époque les artisans du cuir pour réaliser les reliures (n. 9).

Aucune des gravures à sujets bibliques de Delaune ne correspond exactement aux figures des émaux de Rome, mais beaucoup s'en rapprochent étroitement (fig. 14-16 et 18). Le style et la proportion des figures, le type des visages, le traitement des arbres et des draperies sont très analogues, de même que les éléments décoratifs et leur répartition même. Il est difficile de dire si Delaune a dessiné et exécuté lui-même ces plaques d'émail ou si elles sont l'œuvre d'un artisan très habile, très inventif, qui a pris pour point de départ une création du graveur. Le fait qu'il n'existe pas d'estampe de Delaune correspondant exactement aux deux émaux n'est pas du tout un argument contre une intervention directe de Delaune, car la plupart des grands artistes ne se souciaient pas de répéter leurs œuvres et de les reproduire d'une manière mécanique.

(Suite en page 78.)

21. Entourage d'Etienne Delaune: « Les trois Hébreux dans la fournaise. » Grandeur réelle. New York Public Library, Département des Estampes.

22. Etienne Delaune: Dessin emblématique. Encre sur vélin. Grandeur réelle. New York Public Library, Département des Estampes.

23. Entourage d'Etienne Delaune: Chasseur enlevant les petits tigres de leur tanière. Grandeur réelle. New York Public Library, Département des Estampes.

1. L'atelier de Serge Rezvani à la Béate

2. Serge Rezvani et sa femme

3. La Béate

4. « Forêt couverte d'épis et de têtes de mort. »
Peinture à la colle sur papier. 1,35×2,20 m. 1961.

2

3

Rezvani

par Alain Jouffroy

Reportage photographique Marc Lavrillier

Alain Jouffroy : Tu es né en 1928 à Téhéran, ta famille s'est établie en France l'année suivante, mais tu as gardé le passeport persan. Tu as exposé pour la première fois à l'âge de 18 ans, chez Séverin-Mars. La même année, Paul Eluard t'a confié l'illustration de « Elle se fit élever un Palais », aux éditions Maeght... Après avoir participé jusqu'en 1950 aux « Mains éblouies », tu as exposé tes tableaux huit fois, chez Arnaud, Berggruen, Lucien Durand, Zerbib, Aghion, à la Hanover Gallery de Londres et, l'an dernier, chez Cavalero à Cannes. Après être venu travailler pendant dix ans plusieurs mois par an dans la forêt de La Garde Freinet, tu t'es installé, avec Danièle, à la Béate, la plus paisible maison du monde. Je viens troubler pour un jour le silence impressionnant dans laquel tu travailles... (Sourire)... Tout se passe aujourd'hui — tu le sais — comme si le commentaire était devenu le support essentiel de la vision... Acceptes-tu l'habitude qu'on a prise de parler des tableaux, acceptes-tu le principe du commentaire des tableaux par le peintre?

Serge Rezvani : Je préférerais parler le moins possible de mes tableaux et le plus possible... des choses qui les motivent... Certains peintres parlent souvent de la manière dont leurs tableaux s'inscrivent dans la société... Ils se réfèrent à un grand architecte, à un « grand ensemble »... Ils éprouvent le besoin d'être « encadrés »... de faire leurs tableaux pour quelque chose,.. de leur donner des raisons, des prolongements... comme s'ils pouvaient connaître d'avance les murs sur lesquels ils devraient être accrochés.

Alain Jouffroy : Si la peinture ne peut exercer aucune action sur la société actuelle, qu'est-elle pour toi? Une maladie... Une maladie individuelle?

Serge Rezvani : On pourrait en tout cas parler du tableau comme d'un parasite du cerveau... d'un champignon qui grandit... La raison de peindre, c'est un déséquilibre, un mal à vivre... Si l'on trouvait son équilibre, on s'arrêterait de créer...

Alain Jouffroy : Dans une lettre que tu m'as envoyée, tu citais une phrase de Nietzsche... c'était: « J'aime les grands contempteurs, ce sont les flèches du désir vers l'autre rive. » Et tu ajoutais, faisant allusion à tes tableaux: « Je suis étonné que cette autre rive ne soit pas toujours déserte. » Voulais-tu dire que la peinture, ne s'adressant apparemment

4

plus à personne, suscite cependant quelques réponses?

Serge Rezvani: Cette phrase de Nietzsche — qui a l'air fumeuse — est un grand lieu commun... Au fond je crois beaucoup au lieu commun... la peinture à l'huile, c'est pour moi un moyen d'effacer, d'annuler le moyen qu'on emploie pour la faire... L'huile — qui est un lieu commun, la chose la plus banale du monde... celle de tous les peintres du dimanche... C'est comme d'avoir cinq doigts à chaque main... Avoir six doigts n'est pas nécessaire... Nous vivons un temps où les « moyens » deviennent monstrueux... des « fins »... L'invention technique a pris la place de la chose à dire... La pensée picturale s'est libérée en supprimant les contraintes artisanales... Ce sont les usines qui font aujourd'hui le travail des artisans... L'idée du collage, de l'objet extérieur, c'est encore de l'artisanat. Dans collage, il y a bricolage... L'artisanat, c'est rassurant.

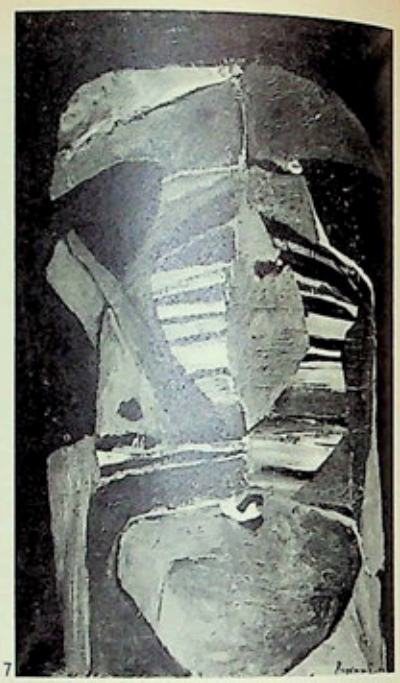
Alain Jouffroy: Dans les tableaux que tu peins à la Béate depuis deux ans, il y a quelque chose de monstrueux. Mais ce ne sont pas les « moyens » que tu emploies qui le sont, c'est ce qu'ils représentent: ces organes mis à nu, cette chair pantelante, cette monstruosité d'un appel qui vient du plus profond du corps...

Serge Rezvani: Oui, mais ce ne sont pas les tableaux... c'est l'être humain qui est malade... on vit dans un danger épouvantable, tout le temps... Je crois que le fait de vivre, le fait que notre peau recouvre des choses abominables... l'apparence de cette peau est ce qu'il y a de moins existant... Le sourire — ou le rire — ce qu'il y a de plus réjouissant dans l'homme, est la seule chose qui révèle son squelette... un trou sur la mort.

Alain Jouffroy: Les peintres d'aujourd'hui ne sont pas tous aussi noirs, aussi « contempteurs » que toi... Ou, s'ils

5

6



7

le sont, ils croient tout de même pouvoir jouer un certain rôle, exercer une certaine influence sur la manière de vivre, de sentir la vie... Ils espèrent tous confusément quelque chose... Pas toi?

Serge Rezvani: Il n'y a pas de « lendemains qui chantent » pour un peintre... Il y en a peut-être pour un peuple, pas pour un homme... La formule « participation », qu'on emploie souvent aujourd'hui... mène à l'Institut, et de l'Institut au Panthéon.

Alain Jouffroy: Il y a des artistes qui, pourtant, en participant à la vie sociale et par une œuvre critique et révolutionnaire, ont contribué à la modification des structures sociales... Je pense, par exemple, à Maïakovski.

Serge Rezvani: Lorsque la société bourgeoise — si on l'imagine comme un être pensant — s'aperçoit qu'un artiste est dangereux pour elle... par la réussite, par les honneurs, par l'argent, par tous les moyens, elle cherche à l'amollir,... et comme l'huître perlière, autour du grain de la révolte, elle sécrète une perle ou... comme les abeilles, elle enrobe de cire — après les avoir tués — les rats qui ont pénétré dans la ruche... Le mot « grand ensemble », le mot « avenir », le mot « lumineux », les mots « famille » et « habitat » sont des signes de « tension » vers l'avenir, mais de tension optimiste. Le monde se divise en optimistes et en pessimistes, et... je suis un pessimiste.

Alain Jouffroy: Tu m'as dit un jour, en riant, que tes tableaux éclataient devant toi comme des « pétards visqueux »... que voulais-tu dire?

Serge Rezvani: La peinture n'est pas de la dynamite... j'aimerais que les gens soient éclaboussés par mes toiles... comme par des gouttes de sang... conta-

5. « Doré dans la forêt. » Peinture à la colle sur toile. 1,46×0,97 m. 1961.

6. Effigie. Peinture à la colle sur toile. 1,46×0,97 m. 1962

7. Effigie. Peinture à la colle sur toile. 1,30×0,81 m. 1962

8. « Bafouilleux oiseau. » Peinture à la colle sur papier. 1,35×2 m. 1962.

9. « Tout passe. » Peinture à la colle sur toile. 1,95×1,14 m. 1963

minés. Si je me trouvais dans un désert, je ferais des objets de première utilité, je ne ferais pas de peinture... La peinture est le moule de la pensée... comme un calque de la pensée... Si l'on pouvait imaginer la pensée mise à nue comme un objet dans l'espace, on pourrait en faire un moulage... Mais un tableau c'est comme la pensée en travail... la musique peut être écrite, lue, transcrite, interprétée de différentes manières: son « moule » n'est pas unique. La peinture est le seul art à ne pas imposer un temps de lecture, même si elle exige un certain temps pour se faire... Si un tableau est décrit oralement, il n'est plus à faire; s'il peut être imaginé avant d'être peint, il n'est plus à faire non plus.

Alain Jouffroy : Mais si ton tableau n'existe pas dans ta pensée avant d'être peint, à partir de quel moment existe-il?

Serge Rezvani : Au moment où il est peint! (rires)... Mais il arrive un moment où le délire est tel qu'on ne s'appuie sur rien... C'est avec le sentiment du danger, de l'horreur, que la pensée se clarifie le mieux et c'est dans la mesure où elle reprend pied... Si tu crées un monde où l'imagination ne reprend jamais pied sur une réalité que nous ressentons physiquement... si l'on ne retrouve pas le danger qui consiste à être enfermé dans un corps, tout est possible... mais rien n'est réellement dangereux.

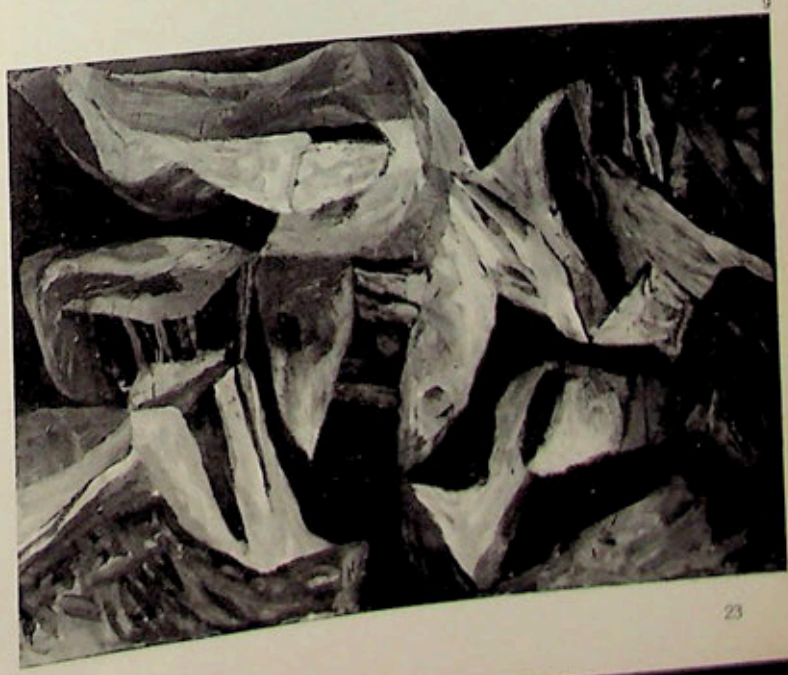
Alain Jouffroy : Pourtant, les mystiques prétendent que l'esprit peut rencontrer des dangers « hors » du corps. Dans le Bardo-Thödol, le Livre des Morts tibétain, l'esprit, après la mort, affronte une suite d'hallucinations terrifiantes...

Serge Rezvani : De quoi l'esprit séparé du corps pourrait-il avoir peur?

Alain Jouffroy : ... De disparaître comme un corps.

Serge Rezvani : L'esprit ne peut disparaître que s'il est lié au corps... Toutes les religions ont tenté de rassurer l'être humain viscéral en lui inventant ce conte de fées de l'esprit « détaché » du corps... Pour moi, la disparition de l'esprit est moins terrifiante que la disparition du corps. Si le corps disparaît, l'esprit n'est plus là pour le constater. Si l'on estropie un enfant, sa vie d'homme sera « totalement » estropiée. A la Cour de je ne sais quel Empereur de Chine, on laissait grandir certains enfants dans des vases, jusqu'à ce que l'adulte ait pris la forme du vase... Alors on brisait le vase... et l'on posait ces choses humaines sur des consoles, comme des espèces d'ornements... Eh bien, je suis persuadé que ces vases humains — s'ils ont existé — n'avaient pas, ne pouvaient avoir un esprit humain. ... Ce député communiste allemand que les nazis avaient attaché à une niche à l'entrée d'un camp et qu'ils ont obligé à aboyer pendant des années... quand les Américains sont arrivés, était

8



9

« devenu » un chien... Peut-être qu'il aboie encore... (Silence). Si je peins, c'est peut-être parce que tout ça est possible.

Alain Jouffroy : (« jésuitiquement »)... Je ne crois pas que tu ais toujours peint pour ces raisons...

Serge Rezvani : Oui, avant j'avais peur. Mais je pensais pouvoir créer des zones de perfection, de calme, par compensation à la vie où nous sommes plongés. Je vivais à Paris dans un endroit abominable et je peignais le contraire de ce que je vivais, j'espérais pouvoir faire des toiles silencieuses, statiques... classiques, avec l'idée de la verticale et de l'horizontale, où il ne se passait rien.

10

Alain Jouffroy : Aujourd'hui, à la Béate, dans cette espèce de Paradis Terrestre que tu as trouvé au milieu de la forêt, dans ce calme apparemment total, as-tu le sentiment qu'il se passe beaucoup plus de choses?

Serge Rezvani : Oui, j'ai le temps d'écouter... « le bruit affreux du silence », comme dit l'autre... Pour la première fois je me trouve face à face... je n'ai plus que ça... La peinture ne me masque plus rien... elle est mon action et mon danger... A Paris, j'étais atrocement seul... Si je vis à « La Béate »... c'est pour ne plus être seul.

Alain Jouffroy : Quel luxe!

Serge Rezvani : Oui... nous avons vécu dans un H.L.M... un bruit d'enfer... boulevards extérieurs... pendant six ou sept ans... rien que des fenêtres... horizontales... verticales... Par la fenêtre, un espace vital raisonné. Ma peinture n'était pas libre. Comme un miroir, elle reflétait la structure du monde qui m'entourait. Avec le recul, je me dis maintenant que c'était des couleurs posées les unes à

11

côté des autres... comme un mariage... comme l'embellissement de la prison. (Sourire, encore.) Il me suffisait de descendre dans la rue pour « être » ce que sont mes toiles maintenant. Mais je le ressentais d'une manière tellement physique que je n'avais pas le recul mental pour le peindre.

Alain Jouffroy : Tu as cité plusieurs fois des phrases d'Artaud dans les titres de certains de tes tableaux récents. N'as-tu pas aujourd'hui le point de vue qui consiste à éveiller les gens par le spectacle de la cruauté?

Serge Rezvani : Le fait d'exister, les viscères sous la peau, est déjà une possibilité de souffrance. Nous sommes des sacs très fragiles, et c'est abominable. Notre corps est un instrument dont on peut tirer une gamme infinie de souffrance, et ce n'est pas un luxe que d'en prendre conscience...

Alain Jouffroy : Tout l'art abstrait, de Mondrian à Vasarély, n'était-il qu'un moyen de se détourner de cette conscience?

Serge Rezvani : Ta question porte sa réponse en elle... Si l'on tire une logique de la perspective de l'histoire de l'art... telle que l'écrirait par exemple un professeur allemand... il est normal que l'on aboutisse au suicide de l'art: en aménageant le bonheur des autres, main dans la main avec les architectes.

Alain Jouffroy : Après avoir pratiqué, pendant quelques années, une peinture qui s'inscrivait dans la suite de l'Ecole de Paris, as-tu le sentiment de lui avoir échappé en 1961, au moment où, à partir de tes premières « Effigies », des personnages inquiétants ont commencé à apparaître dans tes tableaux?

Serge Rezvani : Je ne me situe pas... c'est atroce de se situer... je me situe peut-être par rapport à des morts et par rapport à quelques vivants, mais je me rattache autant à des écrivains qu'à des peintres. La tension peut être aussi forte, venant d'une suite de tableaux que d'une suite d'écrits. Un écrivain, comme un peintre, est entier jusqu'au dernier mot... J'aimerais mieux m'attacher à la démarche de certains hommes qu'à l'histoire de l'art. Je ne peux, je ne veux pas penser historiquement. L'histoire de l'art est un mot que je hais... c'est la mort... c'est la chaîne.

Alain Jouffroy : J'aime cette manière que tu as de faire ressembler le poète au peintre. Octavio Paz, dans « L'Arc et la Lyre », dit qu'être un grand peintre, c'est être un grand poète: quelqu'un qui transcende les limites du langage. Il dit aussi — je cite: « Il n'y a pas de moi, pas de créateur, mais une sorte de force poétique qui souffle où elle veut et produit des images gratuites et inexplicables » — ce qui distingue clairement le phénomène de la création, de l'Histoire proprement dite. Et il ajoute cette phrase que je trouve extraordinaire: « La mission du poète consiste à capter cette mystérieuse force poétique, à se transformer en une sorte de câble à haute tension qui permette la décharge des images. » N'est-ce pas ce que tu penses, toi aussi?

Serge Rezvani : Exactement: mais le « câble à haute tension » ne passe pas dans la direction de l'Histoire! J'ai horreur de ce qui vient « après coup ». L'historien d'art est l'homme qui fait un constat... ce constat est une chose macabre. Il enferme. Les historiens font le contraire de ce qu'ont voulu et pensé les artistes.

Alain Jouffroy : Et la pensée elle-même, dont tu dis que la peinture est le calque, n'existe-t-elle pas comme un tout indépendant, qui supprime le cloisonnement des cerveaux? La pensée n'est-elle pas, par excellence, le « lieu commun » où tout se retrouve?

Serge Rezvani : Je ne crois pas à la propriété intellectuelle, ni dans son fond ni dans sa forme. Connais-tu cette anecdote de l'Antiquité Egyptienne? Les Egyptiens étaient convaincus que leur langue était la langue des Dieux et donc

12

innée dans l'homme. Pour le prouver, ils isolèrent deux nouveau-nés hors de tout contact social, avec des serviteurs muets. Lorsqu'ils eurent atteint l'âge adulte, on s'aperçut qu'ils bêlaient comme des moutons pour communiquer entre eux. Ils avaient vécu tout ce temps à côté d'un enclos où l'on parquait des moutons.

Alain Jouffroy : Pourquoi les choses — les êtres sont-ils pendus — ou « suspendus » dans tes tableaux?

Serge Rezvani : Trrrès important! Je ne fais plus de « natures mortes », ni de « portraits », ni de « paysages ». L'idée rationnelle des choses consiste à les poser les unes sur les autres... Les anciens ne pouvaient même pas imaginer que la terre flottait dans l'espace. Si l'on regardait toute l'œuvre peinte par les hommes sous l'angle de la pesanteur... on découvrirait, chez Tintoret par exemple, que les êtres sont « suspendus » et que chez Goya, ils ont une pesanteur personnelle, viscérale... Le fait de faire flotter les choses et de ne plus les rattacher au bord de la toile... Cet espace qui est le même dans tous mes tableaux... est le morceau d'un lieu imaginaire, enserré par la réalité quotidienne. Alors le tableau est comme un arc-boutant — une chose tendue — qui essaye d'écarter le monde où nous sommes... Quand tu regardes le tableau, le monde réel est « autour » du tableau, mais le tableau n'est pas dans le monde: il aspire celui qui le regarde... (Silence.) Mais je ne veux rien... tout cela je ne le dis pas à priori... je suis à la traîne de mes toiles...

Alain Jouffroy : Depuis un an, depuis que tu t'es remis à la peinture à l'huile, on dirait que toutes tes contradictions, qui font la vie, la mort, la présence hurlante de tous tes tableaux deviennent visibles et comme palpables: le dégoût pour la matière vivante et l'amour pour cette matière, la tendresse et une sorte d'âpreté méchante, véhémente, la fuite hors du monde tel qu'il se présente, tel qu'il est et une sorte de présence, de surprésence à la réalité des choses!

Serge Rezvani : C'est vrai si tu regardes un cadavre... tu éprouves du dégoût... mais si tu pouvais oublier un instant qu'il s'agit d'un cadavre, tu découvrirais qu'en se décomposant peu à peu il devient beau de couleurs... Mais ce ne serait pas un « plaisir esthétique »... Tu as ça dans Soutine, tu as ça dans Goya, tu as ça dans Céline, tu as ça, dans les « Confessions » de Rousseau, tu as ça dans Nabokov: ce serait quelque part par là que passerait le « câble à haute tension ».

Si vous voulez en savoir davantage

Serge Rezvani exposera à la galerie Jacqueline Ranson, 4 rue de Furstenberg, du 25 janvier au 26 février 1966.

10. « L'Immobile. » Huile sur toile. 1,46×1,14. 1964

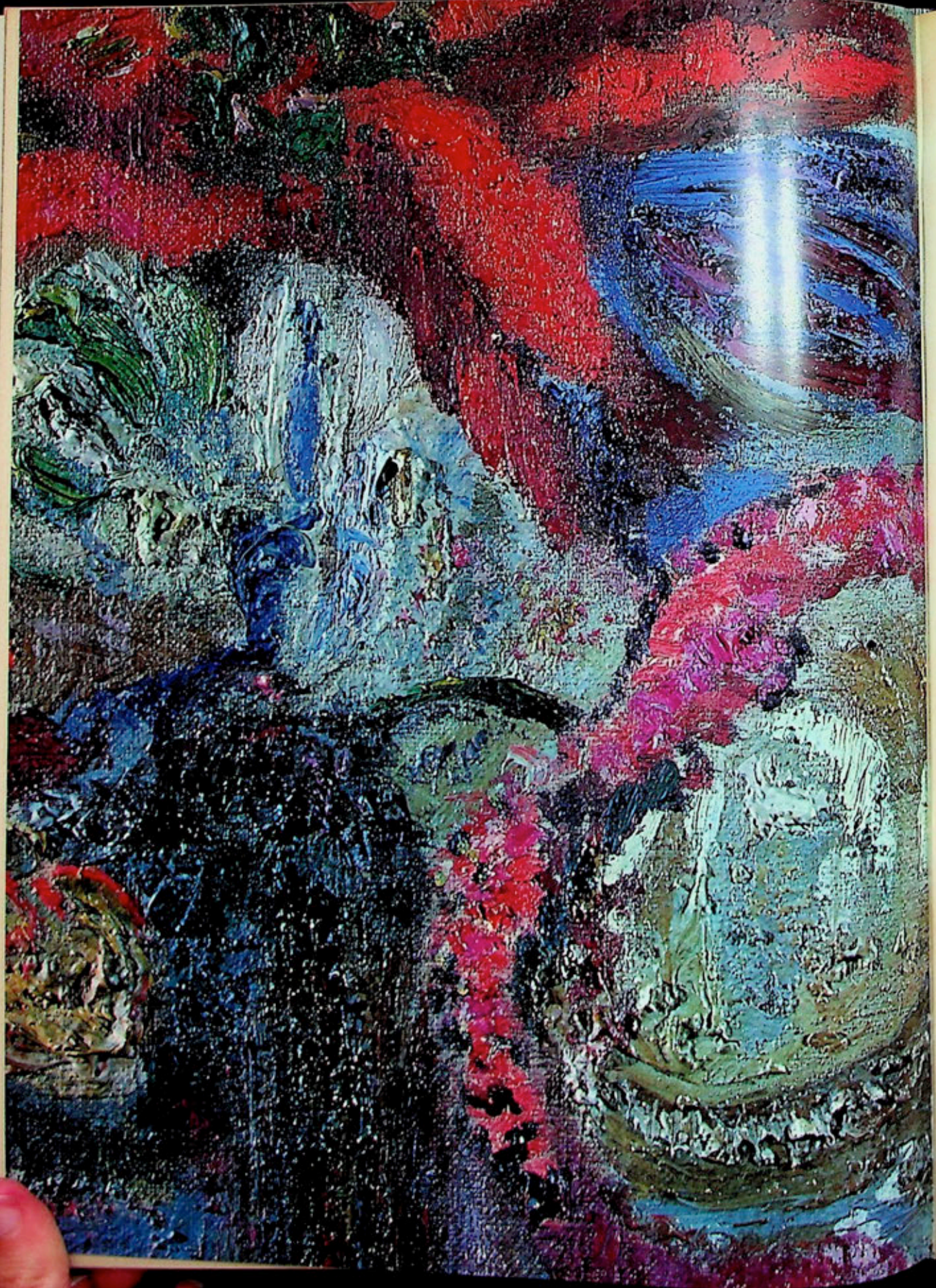
11. « Amour, haine, peur, faim et soif. » Huile sur toile. 1,46×1,14 m. 1965

12. « Extirpé. » Huile sur toile. 1,30×97 cm. 1965

13. « Hors de soi. » Huile sur toile. 2×2 m. 1965

14. « Mercure, toile née sous le signe du désastre. » 2×2 m. 1965

15. « Le Festin de l'Impossible. » 2×2 m. 1965



« Bouquet de fleurs aux feuilles rouges dans un vase bleu. »

Odilon Redon

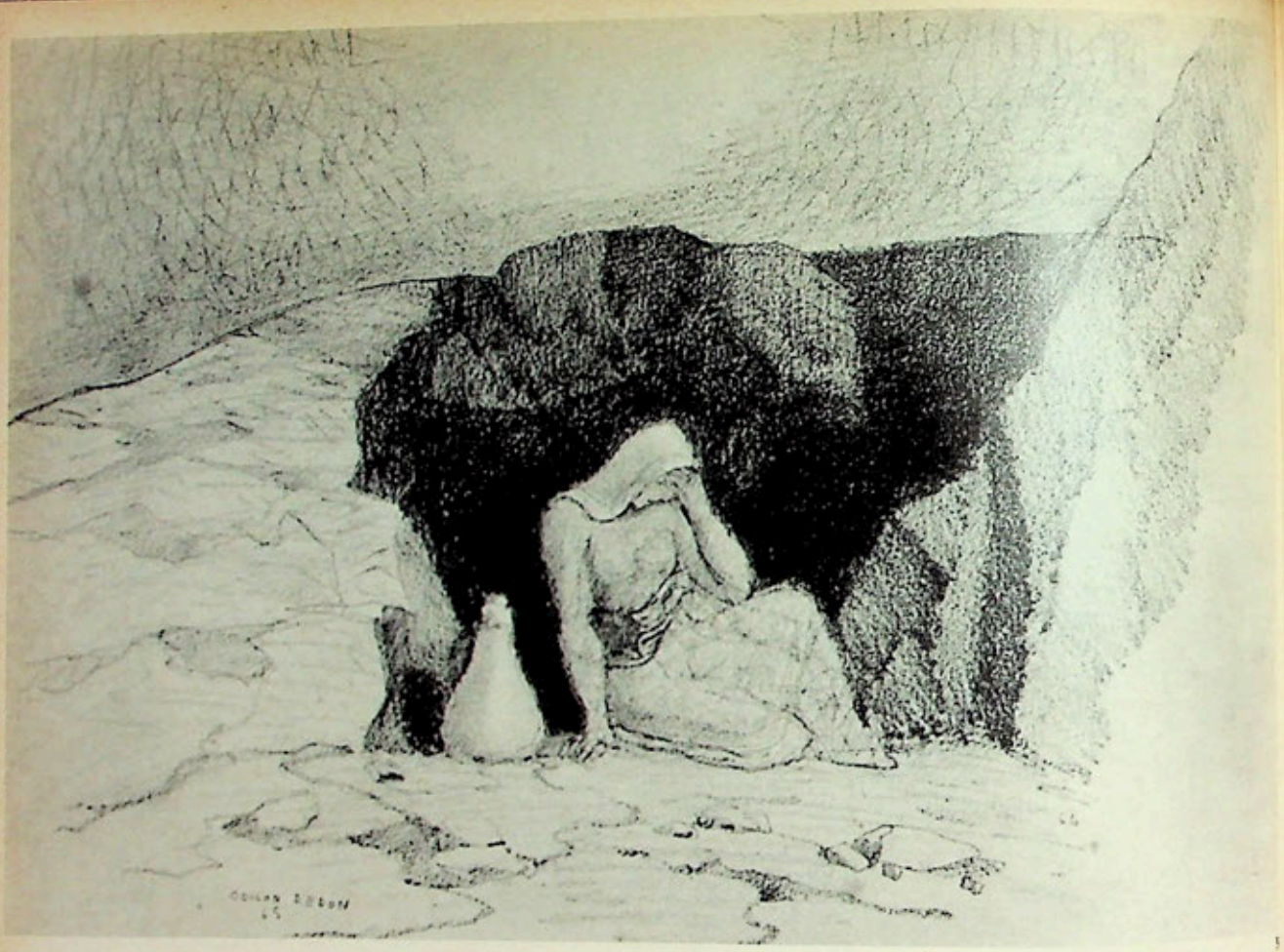
Dans les collections japonaises

par Klaus Berger

Le voyageur qui visite le Japon est généralement frappé par tant de spectacles nouveaux pour lui dans les sanctuaires shintoïstes ou les temples bouddhistes, — statues mystérieuses, peintures fantastiques, jardins étranges, — qu'il va rarement visiter les musées et les collections privées consacrées à l'art occidental. S'il le fait pourtant, il éprouvera encore une autre surprise: il découvrira en effet, parmi les tableaux peints depuis un siècle environ, un nombre étonnant d'œuvres parfaitement adaptées au « climat » de l'Orient. Il sera fasciné par la manière dont elles s'accordent avec le goût décoratif du Japon. Ceci est d'ailleurs normal puisqu'elles ont été choisies par des « yeux » japonais. Il reste que le caractère « japonais » de certaines compositions de Degas, de Monet, de Gauguin ou de Bonnard n'apparaît nulle part aussi frappant que dans ce cadre extrême-oriental. On comprend alors que ces artistes, après avoir découvert le Japon au XIX^e siècle, ont été à leur tour découverts au XX^e siècle par les Japonais.

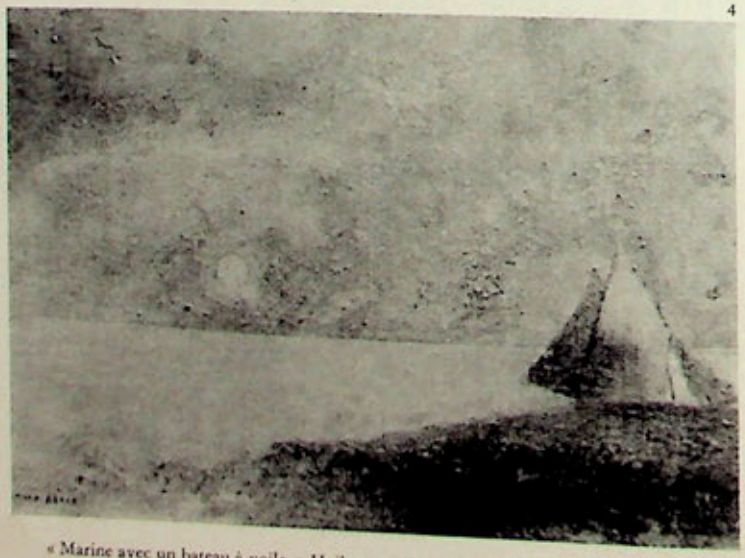
Odilon Redon, par exemple, vécut, à la fin du siècle dernier, la période durant laquelle les gravures sur bois en couleurs et les objets japonais ont connu leur plus grande vogue à Paris. En

« Bouquet de fleurs aux feuilles rouges dans un vase bleu. » Collection Yamaguchi. Détail.



« Femme pensive dans les montagnes. » Crayon sur papier. 28,8 × 24 cm. 1865.

4



« Marine avec un bateau à voile. » Huile sur toile. 36,5 × 42 cm. Collection Umehara.

5

« Portrait de Madame Odilon Redon. »
Huile sur carton.
35,5 × 26,5 cm. Collection Nikko-Shoken.

« Tête de femme. » Crayon sur papier. 25 × 19 cm.

6

7

« Portrait de femme. » Pastel sur carton. 48 × 36 cm. Vers 1907.

contemplant ses visions fantastiques, non dans leur contenu mais plutôt dans leur expression formelle, on est saisi par leur étonnante puissance de choc. La mise en page asymétrique, l'espace sans profondeur, l'absence d'ombres, le contour « cloisonné », l'arabesque de la ligne et la juxtaposition des zones de couleurs pures font penser qu'il s'est inspiré des estampes d'Ukiyo-e. Nous ne possédons toutefois aucun témoignage permettant de préciser quelle œuvre en particulier a pu éveiller sa curiosité et parmi ceux qui l'ont connu, nul n'a gardé le souvenir d'une œuvre originale, d'une reproduction même, que Redon aurait possédée ou dont il aurait eu connaissance. A défaut de documents probants, nous devons nous en remettre à l'évidence visuelle. Ici, les affinités entre l'art de Redon et la vision japonaise, ressenties par un historien d'art occidental, sont vraiment confirmées par les yeux exercés du collectionneur oriental. En fait, notre peintre symboliste semble être aujourd'hui le grand favori, après Matisse. C'est un plaisir très grand de le voir si bien représenté au pays du Soleil Levant.

Avec l'aide de Mr. Soichi Tominaga, directeur du Musée National d'Art Occidental, il m'a été possible de recenser au Japon vingt-quatre peintures de Redon jusqu'ici inédites. Mr. Tominaga explique ainsi la raison d'une telle faveur: « Ce qui fait de Redon le plus séduisant des peintres à nos yeux, c'est à la fois le caractère mystérieux de ses œuvres et leur chromatisme raffiné ». Ceci est certainement exact, car les tableaux, fusains et pastels dont nous parlons ici n'ont pas été vendus par un marchand, mais choisis un à un par une vingtaine de collectionneurs au cours de leurs séjours en Europe, à partir de 1925 environ, avant la grande vogue de l'artiste.

Le « Bouquet de fleurs aux feuilles rouges dans un vase bleu », de la collection Yamaguchi (fig. 1 et 2) est un superbe exemple de la rencontre entre le goût oriental et celui de l'Occident. Peint sans doute vers 1908, il n'est pas seulement l'un des plus beaux tableaux de fleurs exécutés par Redon, il constitue aussi l'expression parfaite de son goût décoratif. Les éléments réalistes se combinent avec les formes imaginaires, la variété des riches textures accentue le contraste des zones colorées, les coups de brosse définissent une structure où la plante elle-même semble se dissoudre. Cette atmosphère onirique est encore accentuée par le vase flottant dans l'air et par le petit format du tableau qui contribue à faire naître la vision extra-terrestre. On peut rapprocher de cette peinture le « Profil de femme parmi les fleurs » (fig. 9) de la collection Shuzo Fukui, qui pourtant est de la dernière période de Redon. On y trouve certes, des fleurs parfaitement identifiables, un portrait ressemblant, et des combinaisons de couleurs simples, mais le format carré insolite et la disposition générale évoquant la tapisserie préserve ici encore le sortilège si caractéristique de son art. Malgré ses dimensions réduites, l'œuvre appartient visiblement à la fin d'une période durant laquelle Redon s'était attaqué au problème de composition sur de grandes surfaces, panneaux muraux ou paravents: il en peignit plus de cent, mais cette partie de son œuvre a été à peu près négligée jusqu'ici.

Il est intéressant de comparer la fig. 9 avec un pastel plus ancien, un « Portrait de femme » (fig. 7) où la technique indique la recherche d'un traitement plus intime, et la volonté de rendre les vêtements en détail, dans la manière occidentale. Quelle distance par rapport à notre propre tradition offre le « Profil de femme », étude en bleu, rose et gris, avec ces étranges fleurs stylisées dans la sphère énigmatique si chère aux Orientaux!

Les autres œuvres que nous avons choisies de reproduire ici illustrent le long cheminement accompli par l'artiste avant qu'il

ne trouve sa voie propre. Un dessin au crayon, « Femme pensive dans les montagnes » (fig. 3), daté de 1865, rappelle ses débuts influencés par l'Ecole de Barbizon. Viennent ensuite les ravissants « Bouleaux en Automne » (fig. 11) de la collection Nakagawa. C'est l'une des très nombreuses études d'après nature auxquelles Redon consacra toutes ses heures de liberté durant un quart de siècle, mais qui n'ont jamais été montrées au public. Avec l'esquisse à l'huile pour le « Portrait de Madame Redon » (fig. 5), de la collection Nikko-Shoken, nous avons là, en quelque sorte, les pages d'un journal personnel, exprimant la hantise de la couleur chez un artiste qui s'était engagé dans une autre direction. A cette époque précisément, vers l'âge de quarante ans, il affirmait son style personnel dans plusieurs séries de lithographies et de dessins dont les visions démoniques et les fantasmes firent sensation parmi les Décadents et les Symbolistes. Elles montrent Redon découvrant l'inconscient et apparaissant même comme un ancêtre du Surréalisme. La collection Nakagawa comprend deux autres pièces très caractéristiques: une « Tête ailée sur un chapiteau » et le « Centaure lisant » (fig. 12 et 13), exécutés tous les deux entre 1880 et 1890.

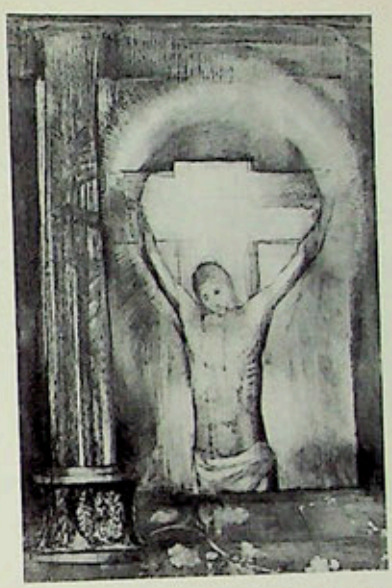
Un dessin plus petit, la superbe « Tête de femme » (fig. 6), vient pourtant nous rappeler que l'univers pictural de Redon n'a pas sa source dans un romantisme débile, mais qu'il est largement redevable à la clarté cristalline et à la discipline linéaire de la tradition classique. Une telle œuvre permet de comprendre son admiration pour Puvis de Chavannes et sa réserve vis-à-vis des impressionnistes de son temps.

C'est durant la dernière décennie du siècle que l'art de Redon affronte une épreuve critique, lorsqu'il abandonne les douloureuses évocations infernales de ses noirs-et-blancs pour l'atmosphère plus détendue exprimée dans les riches harmonies colorées du pastel et de la peinture. Le panorama de son œuvre que nous offrent les collections japonaises comprend également trois beaux exemples de cette période transitoire. La plus ancienne, la « Marine avec un bateau à voile » de la collection Umehara (fig. 4), s'il présente encore des rapports avec les « Bouleaux à l'automne » qui lui sont antérieurs, recèle en même temps l'harmonie de cette vision magique de la nature, exprimée dans les tableaux de fleurs. « Le Monstre » (fig. 10), bien que peint à l'huile, est un adieu au monde de cauchemar des œuvres graphiques et n'a plus la férocité des créations précédentes. Enfin, le « Crucifix », un pastel appartenant également à la collection Nakagawa (fig. 8) et datant de 1900 environ, est très caractéristique de la brève période religieuse qui sépare nettement les œuvres de Redon en deux groupes bien distincts: les premiers témoignages de terreur, et le triomphe final de la couleur. Ici, en réalité, notre artiste se trouve dans son attitude la plus occidentale, car cette vague de religiosité n'était pas seulement une affaire personnelle, mais souleva alors la France entière, en réaction contre la crise de l'Affaire Dreyfus. Cinq ans plus tard, il avait dépassé définitivement cette étape.

Aussi étrange que puisse paraître la présence du Christ dans la collection d'un pays non chrétien, le fait atteste une fois de plus que l'art de Redon a été accepté par les Japonais comme un lien entre l'Est et l'Ouest, et qu'ils veulent, avec leur habituelle ardeur, en connaître tous les aspects.

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Kansas, vient de publier, sous le titre « Odilon Redon, Color and Fantasy » *(McGraw-Hill), un important ouvrage comprenant le catalogue complet de l'œuvre du peintre.*



8

« Le Crucifix. » Pastel sur papier. 48,5 × 36,5 cm. Vers 1900. Collection Nakagawa.

9

« Femme de profil parmi les fleurs. » Huile sur bois. 59,5 × 59 cm. Collection Shuzo Fukui.

« Le centaure lisant. » Crayon sur papier. 47,5 × 37 cm. Collection Nakagawa.

10

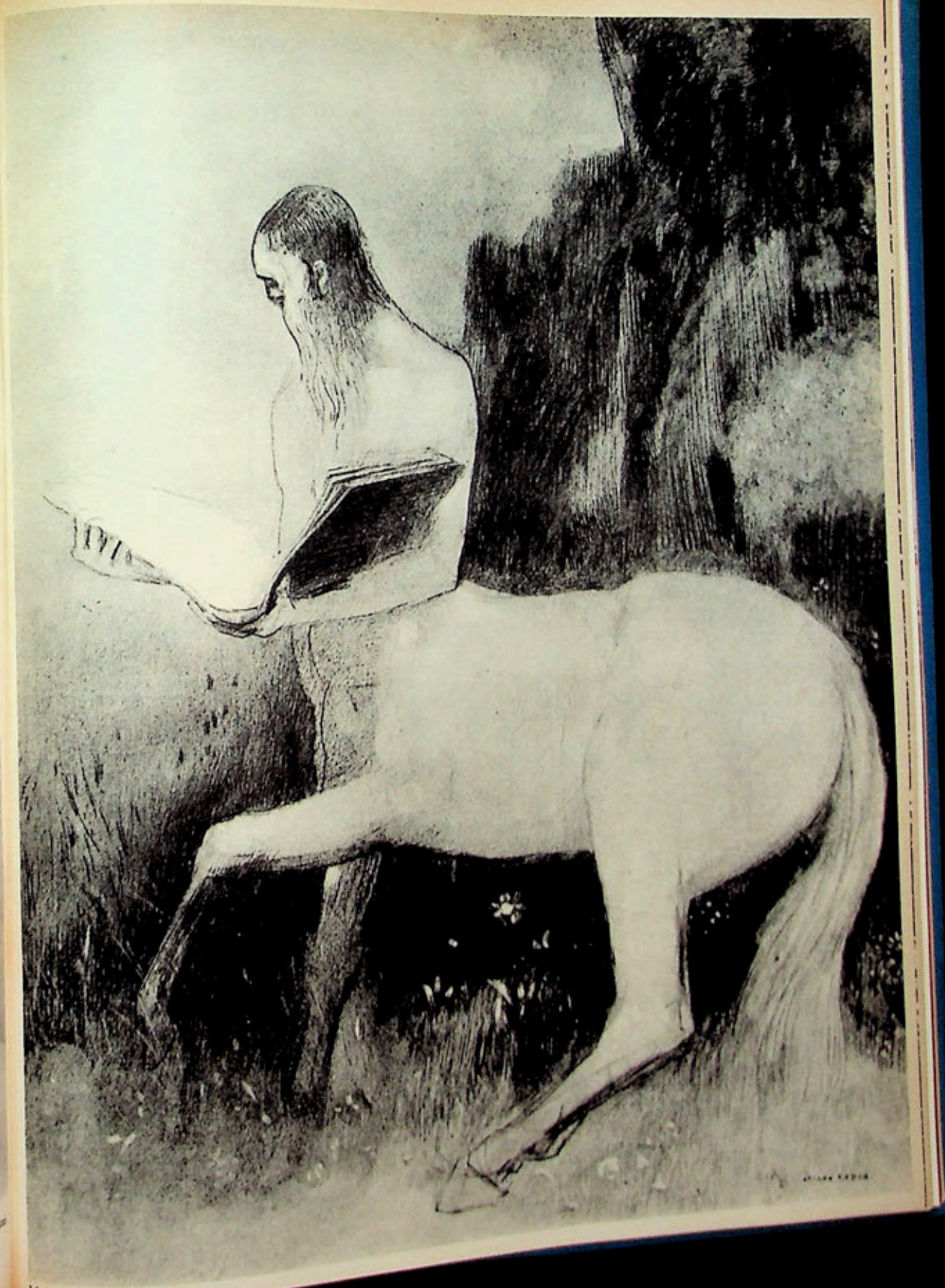
« Le Monstre. » Huile sur toile. 47,5 × 22,5 cm.

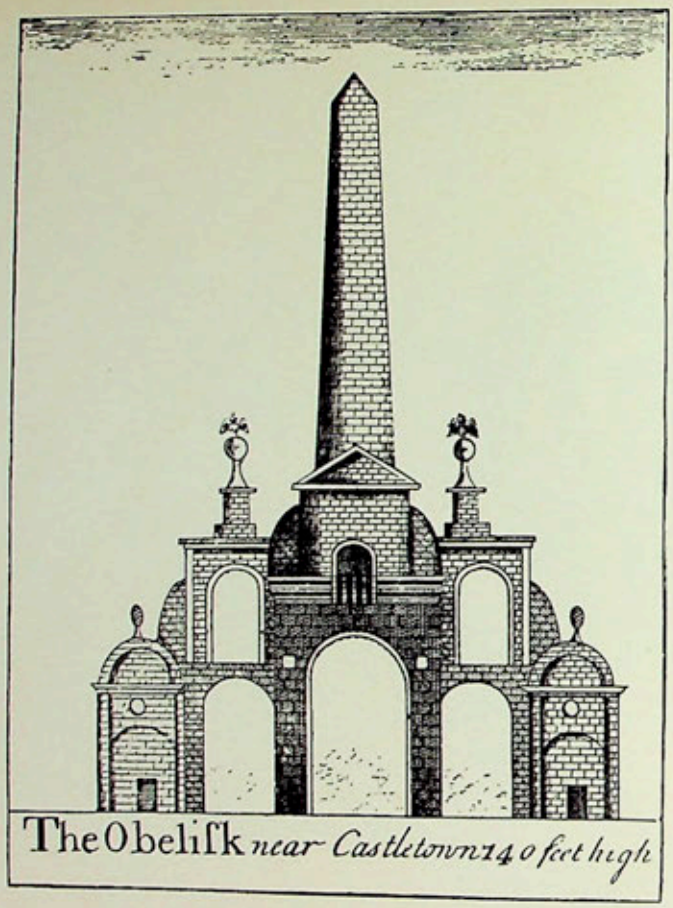
11

« Bouleaux à l'Automne. » Huile sur carton. 51,5 × 32 cm. Collection Nakagawa.

12

« Tête ailée sur un chapiteau. » Crayon Conté sur papier teinté. Dessin. 40,5 × 36 cm. Collection Nakagawa.



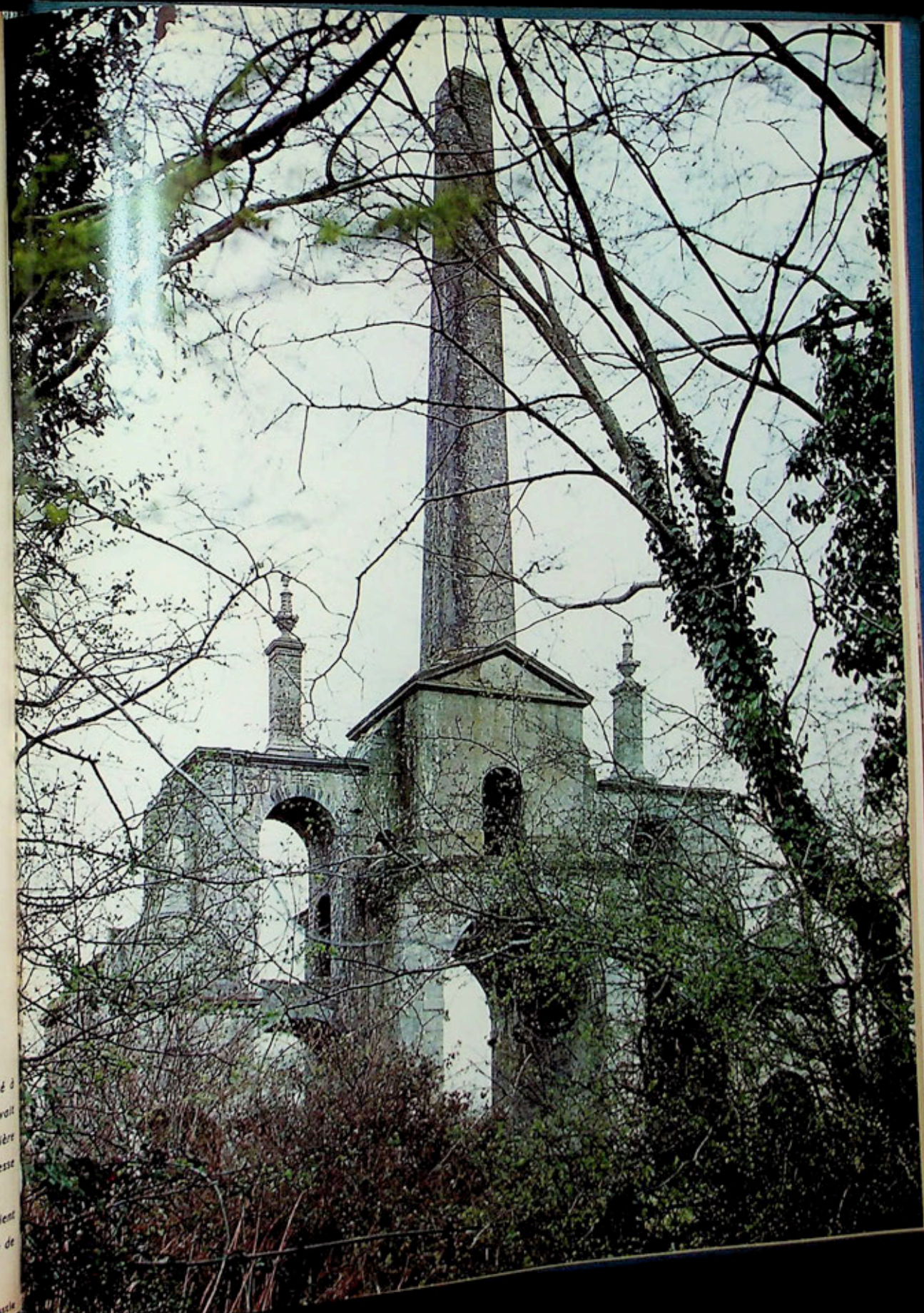


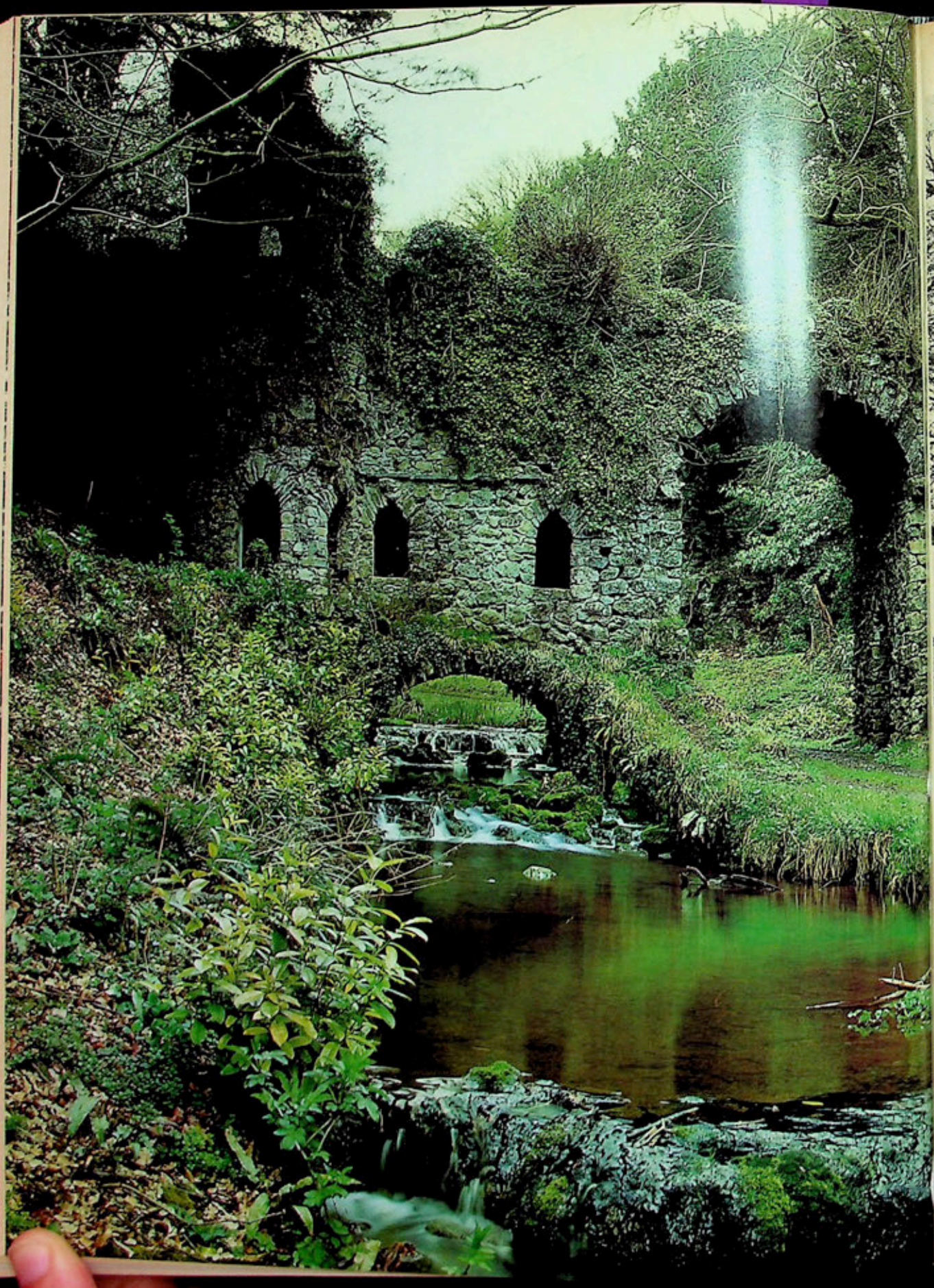
FOLIES Irlandaises

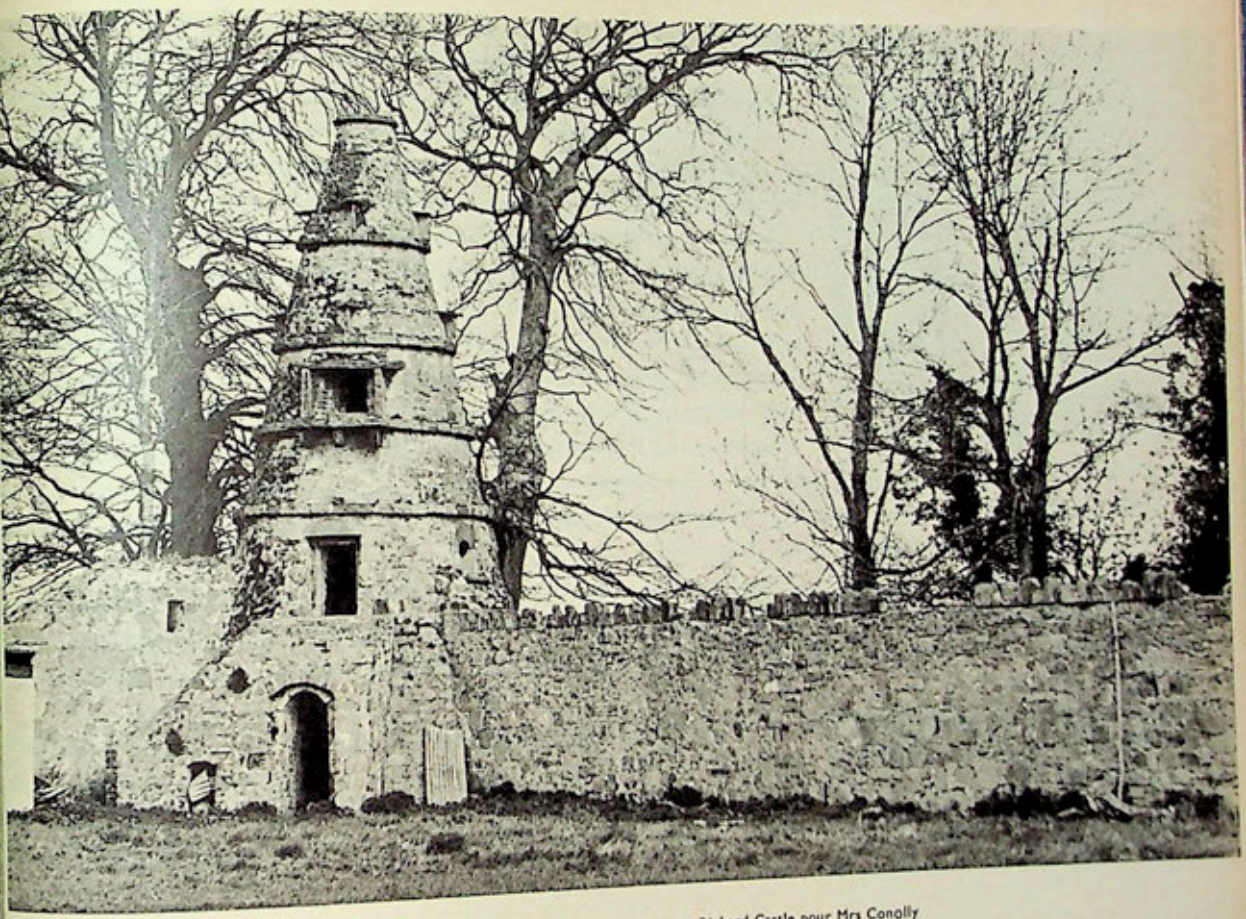
Par Desmond Guiness La victoire de Boyne remportée par Guillaume d'Orange en 1690 rendit la paix et la prospérité à l'Irlande, au terme d'une longue période de troubles, en consolidant la puissance de l'aristocratie anglo-irlandaise. Cette petite minorité protestante devait continuer à gouverner, sans rencontrer d'opposition, jusqu'à la rébellion de 1798, une population qui lui était au fond étrangère, qui était presque tout entière catholique, et qui souvent ignorait l'anglais ou ne le parlait qu'avec un fort accent. Ce fut cette aristocratie, cependant, qui, à partir de la forteresse médiévale, créa les premiers édifices d'architecture civile que possède l'Irlande.

L'excentricité des Anglo-Irlandais tenait peut-être aux nombreux mariages consanguins, auxquels ils avaient été contraints depuis des générations. Ils avaient le goût du faste et de l'ostentation: les jeunes élégants du XVIII[e] siècle aimaient à se pavaner dans leur uniforme de « Volunteer » et on retrouve la marque de

1-2. « The Conolly's Folly », construite en 1740 par Richard Castle





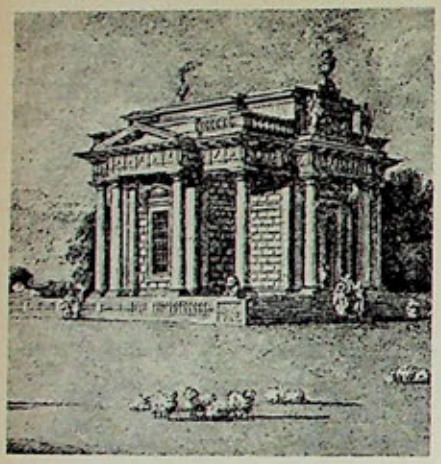


4. « The Wonderful Barn », élevée en 1741 par Richard Castle pour Mrs Conolly

leur vanité dans les constructions que nous a laissées cette époque. On peut voir souvent un grandiose portail d'entrée, sans rien derrière, car tout l'argent avait été dépensé avant même que la maison elle-même ne fût commencée. Quant aux bizarreries architecturales, elles sont innombrables. Dans le comté de Kildare, un gentilhomme excentrique se fit construire une galerie souterraine tapissée de coquillages, parce qu'il était convaincu qu'il serait changé en renard après sa mort. Un vieil officier du Comté de Carlow érigea une colonne, où, au jour anniversaire d'une victoire qu'il avait remportée, il faisait amener le drapeau français et hisser l'Union Jack, à l'heure de midi qui avait vu la chance tourner en sa faveur. Le Primat de l'Eglise protestante construisit en 1780, dans le parc de son palais d'Armagh, un obélisque destiné à conserver le souvenir de son amitié avec un Duc.

Le plus grand obélisque d'Irlande, haut de près de 50 mètres, est l'énorme "Conolly Folly", qui se dresse près du village de Celbridge, dans le Comté de Kildare. (pages 36 et 37). Il porte la date de 1740 sur la clé de ses voûtes, et l'administration des Monuments Nationaux ne s'occupe pas des monuments aussi tardifs. Mais il a été récemment restauré par les soins de la Irish Georgian Society: on a débarrassé le monument du lierre et de la végétation qui le recouvraient, et on a remis en place les ananas, les aigles, et les autres ornements de pierre qui le décoraient. Cet obélisque fut bâti par Mrs. Conolly de Castletown, au bout de la trouée longue de plus de trois kilomètres qui s'étendait derrière son énorme château, et on raconte qu'elle l'érigea par erreur juste au-delà des limites de sa propriété, sur les terres du Duc de Leinster. C'est peut-être parce qu'il se trouve ainsi dans une sorte de "no man's land" qu'il fut laissé à l'abandon. On ne traça pas d'avenue pour le relier à Castletown, sans doute parce qu'aux environs de 1740 le goût des parcs au dessin géométrique commençait à se perdre. En 1741, Mrs. Conolly fit construire la "Wonderful Barn" au bout de la perspective, du côté est cette fois (ci-dessus) C'est un édifice en forme de tire-bouchon, une pyramide en spirale surmontée d'une plateforme agrémentée de tourelles, laquelle porte aujourd'hui, de façon inattendue, une antenne de

3. « Luthreiltown ». « Ruine » gothique construite vers 1790



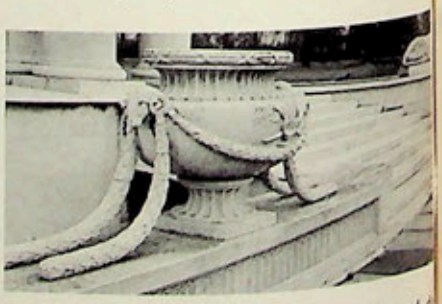
télévision. On a dû barrer l'entrée de l'escalier, car il arrivait à des vaches de le monter, et une fois arrivées en haut, comme elles ne pouvaient faire demi-tour, elles se jetaient dans le vide. Deux autres granges semblables, en miniature, paraissent monter la garde aux angles de la cour. La grange principale servait à emmagasiner le grain, et à chaque étage on avait ménagé un grand trou au milieu du plancher pour faire passer les sacs. Les petites fenêtres triangulaires assuraient la ventilation à l'intérieur, et c'est peut-être là le premier séchoir à grain qui ait été construit.

La «Folie» Conolly s'inspire probablement de l'obélisque de Stillorgan qui avait été bâti quelques années plus tôt en guise de mausolée pour Lady Allen. Il mérite de retenir notre attention, car, si l'on excepte le Parlement de Dublin (1728), notre plus beau monument national, c'est le seul ouvrage que nous connaissions, dans la région de Dublin, qui ait été construit par Sir Edward Lowett Pearce, le plus grand architecte de l'Irlande. Pearce avait peut-être vu l'obélisque de Bernin, Place Navone, érigé sur un rocher percé d'arcades, lorsqu'il avait visité l'Italie en 1718, et il s'en était peut-être inspiré. A Lucan House— où se trouve aujourd'hui l'ambassade d'Italie — sur les bords de la Liffey, on peut voir un autre mausolée curieux: un œuf gigantesque, reposant sur un socle triangulaire, que trois patientes tortues portent sur le dos. Il est l'œuvre de James Wyatt, qui fournit également des dessins pour les plafonds de cette demeure, et qui construisit deux monuments semblables en Angleterre. Mais le mausolée irlandais a ceci de remarquable qu'il est consacré au souvenir d'un cheval favori.

Les Comtes d'Aldborough, qui cherchaient à améliorer les conditions de vie sur leurs terres, construisirent un village, aujourd'hui en ruine, pour y créer une industrie textile. Malheureusement, ils ne réussirent pas à faire pousser le lin sur les sauvages collines de Wicklow. La demeure où ils résidaient a disparu aussi. Le pont chinois avait survécu à la dernière guerre, mais il n'existe plus non plus aujourd'hui. Un temple et deux obélisques sont les seuls vestiges que nous ait laissés une époque plus civilisée.

Le Casino de Marino (ci-dessus) est la seule construction sans utilité pratique dont l'Etat assure la conservation, et il fallut voter un décret spécial pour qu'il fût confié à la garde du Ministère des Travaux publics. Ce pavillon fut bâti aux environs de 1760 par Sir William Chambers pour le parc de James Caulfeild, premier Comte de Charlemont, qui était un grand mécène: la vente de sa bibliothèque chez Sotheby en 1864 dura dix jours! La construction du Casino de Marino coûta 50 000 livres de l'époque, et on raconte que les maçons s'invitaient mutuellement à faire très attention, car, disaient-ils, chaque fois qu'on laissait tomber une pierre, c'étaient dix acres de terre qui étaient perdus.

Les trouvailles ingénieuses abondent dans ce petit bâtiment: les urnes qui décorent le toit, par exemple, contiennent les cheminées, et les piliers en sont creusés pour servir à l'écoulement des eaux de pluie. La perfection de la façade en pierre de Portland n'a d'égale que la délicatesse des stucs à l'intérieur. La petite bibliothèque possède un plafond qui représente les signes du zodiaque, le sol est couvert de parquets en marqueterie, et tous les détails témoignent du soin et de l'amour qui furent apportés à leur exécution.



A partir de 1790 le romantisme envahit l'Irlande et les demeures classiques inspirées par Palladio furent alors remplacées par des forteresses crénelées, qui ressemblent à des jouets de carton. Les Anglo-Irlandais trouvaient flatteur pour leur amour-propre de vivre à nouveau dans un château, et le cycle de l'évolution les avait ramenés à leur point de départ. Le mot « castle » en Irlande peut donc, comme le mot « château » en France, désigner une demeure aristocratique, aussi bien qu'une forteresse. Luttlerstown Castle offre un exemple de ces édifices extravagants, hérissés de poivrières, et se dresse au milieu d'un beau vallon qui descend au lac jusqu'à la Liffey. De l'autre côté du vallon, qu'il transforme en paysage de rêve, sous la neige, se dresse un arc gothique en ruine (page ci-contre), abritant un banc où il convenait de prendre place pour faire un vœu. Cette fausse ruine — car elle fut construite sous cette forme — est aujourd'hui entièrement couverte de frondaisons de fougère.

Plus extraordinaire encore est la Porte Turque de Dromana dans le Comté de Waterford, avec sa coupole verte en forme de bulbe et ses minarets. L'arc avait été dressé en 1830 pour accueillir le seigneur de l'endroit et sa jeune femme à leur retour de voyage de noces; il leur plut tellement qu'ils décidèrent de le transformer en une construction durable. La Irish Georgian Society a également l'intention de le restaurer, car le domaine a été vendu et divisé entre les fermiers locaux, et personne ne se soucie de ce portail, le seul exemple en Irlande du style qu'on trouve dans le Pavillon chinois de Brighton. A l'heure actuelle où tout est réduit à une triste uniformité, où tout se perd dans la grisaille qui plaît au vulgaire, on est heureux de découvrir encore en Irlande ces «folies» et ces extravagantes architectures qui rappellent le passé.

dessus, le Casino de Marino. Plus bas, à droite, détail du perron.

Livres sur l'art

L'Art des Steppes par Karl Jettmar

Huitième ouvrage de la collection *L'Art dans le monde* (civilisations non européennes), remarquable tout autant par l'érudition de ses auteurs que par l'ampleur et la précision de son matériel critique et documentaire (illustrations, bibliographies, cartes..., *L'Art des steppes*, de Karl Jettmar, publié à Baden-Baden en 1964 sous le titre « Die frühen Steppenvölker » vient de paraître, traduit en français par Louise Servicen, avec en sous-titre: le style animalier eurasiatique, genèse et arrière-plan social.

Ce livre de spécialiste, qui aborde sous tous leurs angles les multiples problèmes posés par l'art primitif des steppes, problèmes de définitions, problèmes d'origines et d'influence, de datation, de localisation, d'environnement humain, social et spirituel, de filiation, etc...; qui cite et expose les thèses et les hypothèses défendues ou soulevées par les autres chercheurs, particulièrement scandinaves, anglais, allemands et russes (ainsi Roudenko, Felich, Salmony...) et propose, mais avec mesure et prudence, ses propres hypothèses, est pourtant, — même pour un non-initié, pour un simple amateur d'art normalement averti de l'existence des vestiges de ces temps quasi mythiques, — d'une extraordinaire fascination. Tout le sérieux de la documentation scientifique n'exclut pas la vivacité, ni le recours à de savoureuses anecdotes, telle celle des premières pages du livre, évoquant le fastueux présent remis par un simple forgeron, fils de serf, à l'épouse de Pierre-le-Grand pour la naissance de son fils: « Cent mille roubles en espèces sonnantes, et une collection d'œuvres d'art en or massif, » dont on savait seulement qu'elles venaient des tumulus de Sibérie... Ces objets d'art en or massif avaient pour thèmes des objets des corps d'animaux « d'une merveilleuse exécution ». Ils furent l'origine à la fois des collections réunies, avec passion, par Pierre-le-Grand, et celle des fouilles et des recherches archéologiques qu'elles suscitèrent.

Mais un premier problème venait de naître. Car l'art ornemental des nomades modernes des steppes asiatiques est fait généralement de la combinaison indéfiniment variée d'un nombre restreint d'éléments abstraits. Pour retrouver l'origine de l'art animalier, pour en reconstituer la genèse, il fallait donc chercher à reconstituer, à travers les variations de l'art, et tout en remontant le temps, les variations d'« une mouvante histoire, » tâche malaisée, où pullulent les hypothèses.

Avant de tenter une approche de solution des problèmes: « qu'est-ce qui sépare les nomades des siècles derniers de leurs prédécesseurs? », Karl Jettmar parcourt, et décrit les provinces de style animalier peu à peu découvertes par les savants dans la zone globale de la ceinture des steppes, d'Europe jusqu'en Asie orientale.

Long et lent cheminement hérissé d'incertitudes, dont les seuls éléments véritablement indiscutables et tangibles sont de surprenantes œuvres, en formes d'animaux, taillées, coulées ou ciselées dans le bois, le cuir, l'ivoire, le bronze, l'or — provenant du littoral de la Mer Noire, de Noïn-Oula, de l'Oxus, de Touva, — de l'un ou l'autre des points de cet espace gigantesque — cheminement qui se déroule à travers les pages de ce livre, par la description de plus de dix provinces et l'analyse précise et détaillée des objets découverts et des hypothèses énoncées.

En dépit de maintes incertitudes, l'auteur maintient, en conclusion, son postulat de départ: à savoir l'homogénéité d'un art dans la steppe eurasiatique des derniers siècles avant J. C. et l'existence d'un style animalier dont les représentants étaient des peuples de cavaliers nomades. Mais demeure irrésolue, avec un certain nombre d'autres questions, celle de l'origine de ce style. Cependant, les fouilles se poursuivent; les chercheurs confrontent leurs travaux, — et souhaitent des confrontations plus nombreuses et plus rigoureuses encore (en particulier avec les chercheurs russes). Dans la nuit d'un lointain passé se mettent à briller, ici ou là, quelques lueurs de clarté. Réalité ou rêverie? histoire ou mythe?

Agrafe de bronze, en tôles d'or estampées, avec incrustations de pâte de verre. Largeur: 14 cm. Leningrad, Musée de l'Ermitage. Planche de l'ouvrage de K. Jettmar, « L'Art des Steppes ».

Nous sommes précisément dans un domaine que les exigences et la rigueur les plus scientifiques, rendent proches, tout en l'enrichissant, du monde de la légende.

Luce Hoctin.

Karl Jettmar: *L'Art des steppes.* 17,5 × 23 cm, 275 p. 54 planches en couleurs, 141 dessins in texte, 3 cartes, relié toile, emboîtage toile. Coll. L'Art dans le monde. Ed. Albin Michel, Paris.

Dirk van Baburen par L. J. Slatkes

En 1619 deux jeunes peintres venus de Hollande partagent à Rome le même logis dans la paroisse de S. Andrea delle Fratte, le quartier des artistes par excellence. Arrivés en Italie depuis plusieurs années, ils ont déjà obtenu quelque réputation: on leur a confié la décoration d'une chapelle à S. Pietro in Montorio, et cet ouvrage considérable, où ils retrouvent quelque chose de la vigoureuse expression du Caravage, fait concevoir d'eux les plus hautes espérances. C'est alors qu'ils se séparent: et le sort va briser cruellement ces carrières trop brillamment commencées. L'un, David de Haen, demeure à Rome, mais il meurt dès le 22 août 1622. L'autre, Dirk van Baburen, regagne Utrecht, son pays, et meurt à son tour en février 1624: il n'avait sans doute pas trente ans. Les quelques toiles qu'il laissait — vingt-huit ont été retrouvées jusqu'ici — suffisent pourtant à lui donner rang dans l'« école d'Utrecht » aussitôt après Terbrugghen et Honthorst.

On trouvera sans doute étrange qu'aucune grande étude ne lui ait été consacrée jusqu'à ce jour: mais le milieu caravagesque a suscité plus d'articles que de livres. L'ouvrage capital de Benedict Nicolson sur Terbrugghen ne date que de 1938, celui de Judson sur Honthorst de 1959 (pour la France même, la grande thèse de François-Georges Pariset sur La Tour, parue dix ans plus tôt, ne doit pas dissimuler qu'aucun éditeur n'a encore accepté de monographie sur Tournier, sur Finsonius, voire sur Valentin...). D'où le prix de ce volume. Clair, précis, accompagné d'une excellente bibliographie, d'un catalogue prudent et de la reproduction de l'œuvre entier. Léonard J. Slatkes fait éclater ici les vertus d'une érudition consciencieuse: auprès de Jan Van Gelder, à Utrecht même, il a travaillé à bonne école. Ce n'est pas que le dialogue ne puisse s'engager sur certains points de détail. Pour notre part nous croirions facilement, par exemple, que David de Haen appartenait bien à la même génération que Baburen, et que les deux amis se partagèrent à égalité la décoration de la chapelle de San Pietro in Montorio (L'Elévation de la Croix perdue pouvait être de David), peut-être même qu'ils collaborèrent étroitement pour l'une des deux lunettes et pour la Montée au Calvaire. *Nous regarderions le* Granida et Daifilo *de Bruxelles comme une copie d'atelier sans variantes de la composition connue par les textes et dont subsiste un fragment partiellement repeint. Nous considérerions volontiers comme l'original de la toile cataloguée ici « imitation de Baburen » (D 6) un* Fumeur *qui, dans l'admirable salle Donop de Monchy, au Musée Marmottan, sous une attribution insoutenable à Lambrechts, fait un pendant incongru, (mais non pas indigne en qualité) à la délicate* Jeune fille au bal *de Berthe Morizot. C'est peut-être le seul Baburen conservé dans les collections publiques françaises, puisque le Louvre n'en possède pas et qu'aucun original ne s'est encore retrouvé dans les églises ou les musées de province. Non pas critiques, à la vérité, mais hypothèses: et qui tournent entièrement à l'éloge d'un livre où la documentation est offerte avec franchise et qui dorénavant sera l'ouvrage de base sur cet artiste.*

Il nous restitue l'une des personnalités les plus attirantes du caravagisme nordique. La jeunesse du peintre explique sans doute son goût de l'affirmation violente, brutale même (le Prométhée enchaîné *de 1623 rivalise en cruauté avec Ribera), parfois non dépourvue d'une certaine rhétorique, mais toujours soutenue par un réalisme de veine franche et drue. Ces corps de portefaix plantés sur des jambes épaisses et des pieds noueux, la gaîté lourde des buveurs ou des musiciens, le débraillé des filles, tout célèbre une sorte de vie sensuelle et fruste. Rien de l'allégresse lumineuse de Rubens: et le Caravage redevient gentilhomme en regard de cet art plébéien qui donne aux saints mêmes des trognes au nez luisant. Mais à ce point la vulgarité peut passer pour vertu, tant y transparaît une intuition vigoureuse de la vie. La comparaison avec La Tour souligne l'admirable méditation du Lorrain: mais prenons garde que de cet art aussi contient une leçon spirituelle.*

Baburen mort, son nom eut tôt fait de disparaître. Pourtant l'une de ses œuvres au moins demeura célèbre: le Christ porté au tombeau *peint pour la chapelle de S. Pietro in Montorio (fig. 2). A quelques pas de l'illustre* Transfiguration *de Raphaël, cette couleur sourde, sobre, d'un effet puissant, ce mélange de réalisme et de pathétique se firent admirer même en plein XVIII^e siècle: Canova en 1779, Ramdohr en 1783 signalent le tableau avec éloge, Cochin le fils en exécute une gravure. Dix-huit copies sont cataloguées par Léonard J. Slatkes: il en existe sans doute bien davantage, notamment dans nos églises de province. L'une d'elles, que conserve Notre-Dame de Bourges, se distingue par sa qualité: une main probablement française, par d'insensibles changements, a curieusement modifié l'expression des personnages, adoucissant les gestes, fermant les bouches, abaissant les paupières, retrouvant cette intériorité propre à un Valentin, à un Tournier. Hommage d'un peintre de valeur: peut-être aussi critique. Mais nous savons aujourd'hui admirer le caravagisme dans ses incarnations les plus diverses: celle que Léonard J. Slatkes vient de nous rendre compte parmi les plus originales et a droit de nous toucher.*

J. Thuillier.

Léonard J. Slatkes. Dirk Van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch Painter in Utrecht and Rome. Utrechtse Kunsthistorische Studiën V. Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht. Un vol. 18 × 23, relié toile, 216 p., 33 fig. noir.

Dirk van Baburen: « La mise au tombeau. » Rome, église San Pietro-in-Montorio. Planche du livre de L. J. Slatkes: Dirk van Baburen.

Philosophie de l'art chez Skira

Cette nouvelle collection des Editions d'Art Albert Skira se compose d'albums grand format de 230 pages chacun environ, accompagnés de nombreuses et excellentes planches en couleurs, et de reproductions en noir, situées dans des sortes de dépliants. Celles-ci, chose curieuse, n'ont pas tout à fait la qualité à laquelle nous a habitué cet éditeur. Leur netteté, notamment pour l'architecture, laisse vraiment à désirer. Mais le centre d'intérêt de cette collection est dans les textes plus que dans les reproductions, qui n'offrent guère de surprises. Les textes, d'ailleurs, sont beaucoup plus que des textes: ce sont de véritables essais, autonomes quoiqu'en dialogue constant avec l'image. Ils ont tous pour auteurs des professeurs d'université européens, qui s'efforcent de donner à leurs interprétations d'ensemble un caractère à la fois esthétique, sociologique, historique, philosophique et celui d'une étude de mentalité et de sensibilité collectives. Ces ouvrages sont donc un véritable bilan de la pensée critique d'aujourd'hui, et même à tel point qu'on peut se demander si parfois ils ne témoigneront pas plus de nos attitudes fondamentales à nous que de celles des époques sur lesquelles ils portent. A parcourir les têtes de chapitre de ces cinq volumes parus, « ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales », c'est-à-dire que ce ne sont que « fascination de l'image », « poétique du discontinu », « angoisse et révolte », « hasard et indétermination », « structures de la vision », « inquiétude et fête », énormément de « violence », de « rupture », de « mythe », de « crise », et surtout de l'espace, beaucoup d'espace, toutes les sortes d'espace. Mais en deçà de cette terminologie vraiment très typée, il faut apercevoir l'esprit de synthèse, la volonté panoramique qui préside à l'ensemble du projet, et dont le pouvoir de suggestion favorisera chez bien des lecteurs une « approche » nouvelle (pour nous aligner nous-mêmes sur ladite terminologie) des périodes considérées.

La suite de la collection *Art, Idées, Histoire* remontera dans le temps: Renaissance, Moyen-Age d'Occident, Byzance, l'Antiquité — classique et orientale — feront tour à tour l'objet d'études, sous les plumes les plus autorisées. La philosophie de l'art est ainsi mise sans concession à la portée d'un large public non spécialisé.

J.-F. Revel.

Collection *Art, Idées, Histoire* (Skira): G. C. Argan, *L'Europe des Capitales (1600-1700)*; J. Starobinski, *L'Invention de la liberté (1700-1789)*; Eugénie de Keyser, *L'Occident romantique (1789-1850)*; N. Ponente, *Les Structures du Monde moderne (1850-1900)*; R. L. Delevoy, *Dimensions du XX^e siècle (1900-1945)*.

Laethem-Saint-Martin par Paul Haesaerts

Laethem-Saint-Martin, un petit village de Flandre, qui dès la seconde moitié du siècle dernier est devenu centre de vie artistique, lieu de rencontre, « haut lieu rayonnant », et dont Jean Casson a pu dire « un lieu désormais aussi illustre dans l'histoire de la civilisation que Barbizon ou Pont-Aven, un point de la terre où s'est concentrée une particulière intensité de vie humaine, et où l'esprit a soufflé ». Paul Haesaerts, lui-même critique d'art, écrivain, homme de cinéma, humaniste d'une activité inlassable et multiforme, lui dédie, avec un enthousiasme communicatif, un volumineux ouvrage qui est à la fois chronique, récit, histoire, dictionnaire, une mine de documents et d'anecdotes

indispensable à qui veut connaître la vie artistique de la Flandre contemporaine, une espèce de somme, où se retrouvent côte à côte les noms les plus fameux, tels Permeke ou Ensor, Maeterlinck ou Magritte, et des nuées d'autres personnages qui ont tous, plus ou moins, contribué à la richesse de cette vie : une somme qu'il est bon de parcourir, ou de lire totalement, à la recherche d'un monde privilégié.

Paul Haesaert : Laethem-Saint-Martin, le village élu de l'art flamand. *27 × 30 cm., 322 p., nombreuses reproductions et documents, en noir et en couleur, augmenté d'un dictionnaire biographique, d'un catalogue d'œuvres des principaux peintres et sculpteurs de Laethem, 825 photos noir, relié toile. Ed. Arcade, Bruxelles.*

Les Primitifs de Hongrie par Dénes Radocsay

Les 48 planches en couleurs du livre, très bien reproduites, font apparaître à la fois l'originalité, le particularisme, de la peinture hongroise, et ses relations avec l'art des autres pays européens, que l'auteur analyse avec beaucoup de clarté. « Les relations italiennes et byzantines du roi Etienne Ier (1001-1038), fondateur de l'Etat hongrois, les origines françaises et la formation italienne du roi Louis le Grand (1342-1382), la politique de grandeur européenne du roi de Hongrie Sigismond de Luxembourg (1387-1437), couronné empereur du Saint-Empire, et enfin la splendide cour que tenait à Buda, à l'instar des souverains de la Renaissance italienne, le roi Mathias Corvin (1458-1490) forment autant de puissants ressorts du développement de la culture nationale hongroise. »

La plupart des panneaux conservés (au Musée des Beaux-Arts de Budapest dont D. Radocsay est conservateur, et au Musée Chrétien d'Esztergom) sont des retables dont les volets sont peints des deux côtés. Ils sont souvent l'œuvre de maîtres anonymes, ou dont nous ne connaissons plus que les initiales, et s'échelonnent du début du XVe siècle au premier tiers du XVIe, avant que l'arrivée des Turcs ne vienne ruiner la culture hongroise. Au-delà des influences successives, venues tour à tour d'Italie ou d'Autriche, d'Allemagne du Sud ou de Bohême, un lyrisme intense, parfois contenu, parfois exacerbé, apparaît comme le trait constant des primitifs hongrois tels qu'ils nous sont présentés ici (fig. 3). Le catalogue scientifique complet qui accompagne les reproductions apporte aux spécialistes une précieuse documentation jusqu'à présent inédite en français.

M.-G. L. C.

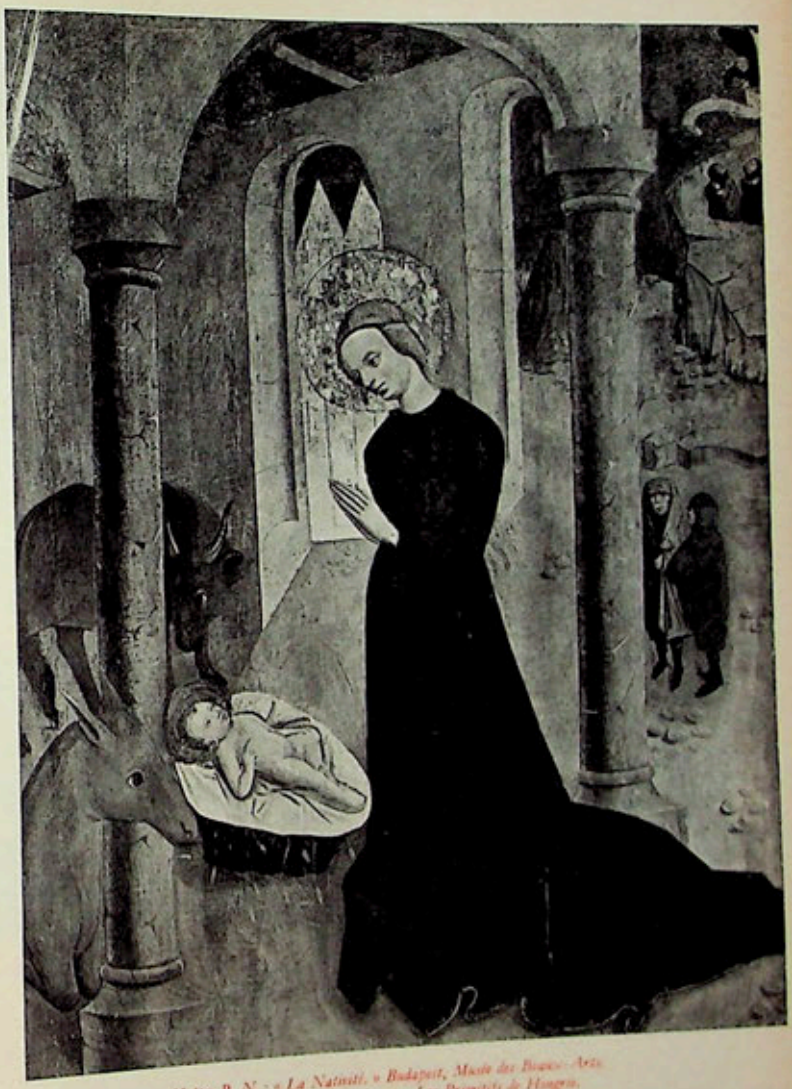
Dénes Radocsay: *Les primitifs de Hongrie.* 32 × 28 cm. 64 p. de texte. 48 coul. dont 40 h.t. Editions Corvina, Budapest.

Bonnard ou le bonheur de voir par Annette Vaillant

S'il suffisait de la ferveur et de l'émotion, du respect du passé et de la fidélité de la mémoire pour faire d'un ouvrage consacré à un peintre, parmi les plus grands, un grand livre — à sa hauteur — sans nul doute, celui que Mme Annette Vaillant vient de dédier à Bonnard mériterait amplement ce titre. Il est bien évident qu'elle l'a écrit avec amour. Fille et nièce de ces Natanson qui furent les fondateurs de la Revue Blanche, les animateurs d'un groupe où s'ébroua, dans les débuts du siècle, le plus clair de l'avant-garde artistique, elle eut le privilège de vivre ses jeunes années dans la familiarité de ces artistes qui furent Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, etc... Ce n'est donc pas seulement de l'un d'eux qu'elle nous parle, mais d'eux tous, de ce milieu artistique, social, familial, et d'elle-même. En même temps, la vie de Bonnard, année par année et presque quotidienne est notée, mêlée aux événements et aux incidents divers. Portrait physique, profil psychologique : tel que le vit son entourage, et tel qu'elle le vit. Il est question aussi de son œuvre, tout de même, citée et décrite au fil des jours et du temps... Pourtant, un petit peu trop de sentimentalité, un petit peu trop d'anecdotes et de petite histoire, et d'indifférence apparente à ce qui, entre les deux guerres, se passait « ailleurs » — dans le monde d'autres peintres et d'autres poètes — font paraître légèrement démesuré le volume occupé par le récit de Mme Vaillant dans l'ensemble de l'ouvrage. On le souhaiterait plus rapide, plus incisif, aussi, pourquoi pas, un peu plus de piquant, de fantastique, ou de perversité.

Heureusement, il y a aussi les images, les reproductions des tableaux de Bonnard, si rebelles à la définition, mais que pourtant, Jean Cassou et Raymond Cogniat analysent fort bien dans une espèce de méditation dialoguée qui tient lieu d'introduction. « La dernière image que je garde de lui date d'un peu avant sa mort » dit Cassou. « ... Vous savez que sa dernière peinture, celle qu'il corrigeait encore de quelques touches ... est un mimosa en fleurs. Ainsi aura-t-il vécu jusqu'au terme dans son perpétuelle attente du printemps. »

L. H.

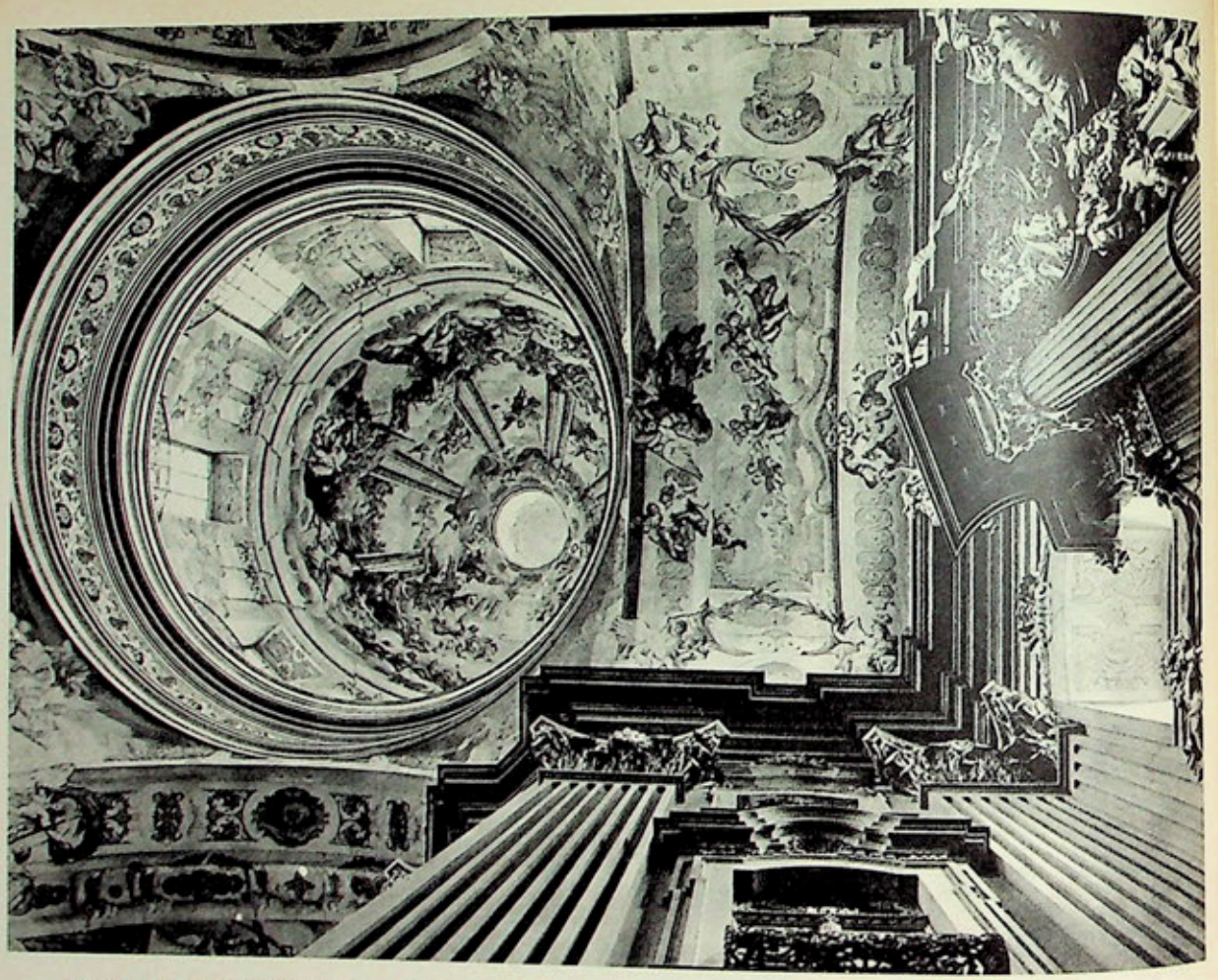


Maître P. N. : « La Nativité. » Budapest, Musée des Beaux-Arts.
Planche du livre de D. Radocsay : Les Primitifs de Hongrie.

Annette Vaillant : Bonnard ou le bonheur de voir. *Introduction de Jean Cassou et Raymond Cogniat. 21,5 × 28,5 cm., 230 p., relié toile, nombreux hors-texte en couleurs, illustrations en noir — dessins et illustrations hors texte. Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel. La Bibliothèque des Arts, Paris.*

Baroque par Pierre Charpentrat

Préfacé par l'architecte berlinois Hans Scharoun, qui propose une pénétrante analyse de la singularité du phénomène « Baroque » et de son message (« le Baroque procède directement du



La coupole de l'abbaye de Melk (Autriche), vue du transept gauche. Planche illustrant l'ouvrage de P. Charpentrat, « Baroque. Italie et Europe Centrale ».

rapport entre l'homme et l'espace... Il remplace la morphologie spatiale par un espace ouvert... Comme les réalisations architecturales actuelles, il se caractérise par le respect de la fonction »), le livre de Pierre Charpentrat est l'un des premiers d'une collection consacrée à l'architecture universelle, s'avérant d'ores et déjà d'une haute qualité.

La division en est claire, logique, progressive. Une introduction où l'auteur se propose de circonscrire la place de l'architecture dans le monde baroque, ce qui n'est pas particulièrement aisé, car ce monde, sinon en France, mais «extra-muros» i.e. particulièrement en Allemagne et en Italie, est aussi riche que complexe. Sculpteurs, peintres, musiciens et poètes en font partie, mystiques et savants également... L'architecture, en tout cela, devient « une sorte de grille, un schéma ordonnateur », jusqu'au paroxysme représenté par Piranèse, chez qui « le délire se fait muraille et charpente; l'inhumain respecte les lois de la construction, le fantasme doit son caractère hallucinant à sa vraisemblance technique ». Trois chapitres, ensuite, dont le premier retrace l'« histoire » de l'architecture baroque, à partir de son point de départ le plus évident: Rome; et les deux suivants traitent de l'architecture religieuse envisagée de l'« extérieur » (architecture proprement dite) et de l'intérieur (ce qu'on appelle: décoration).

Dans le quatrième et dernier chapitre, conclusion de l'ouvrage enfin, sont définis les traits essentiels de l'architecture civile et mis en lumière les rapports des monuments baroques en général, religieux et civils, avec leur environnement humain, urbain ou rural. Autrement dit, les problèmes y sont posés en termes d'urbanisme.

M. Pierre Charpentrat note au passage, dès son introduction, des omissions — dont certaines ne sont que provisoires. Ainsi, celles de l'Espagne, du Portugal et de l'Amérique latine qui feront l'objet d'un autre ouvrage de la même collection. Les dimensions restreintes du livre ne lui ont pas permis, d'autre part, d'incursions dans le domaine du baroque russe ou polonais, ce qui est regrettable.

Les nombreuses photographies, vues d'ensemble ou détail, des plans des édifices, le tableau chronologique final soutiennent, animent et donnent vie au texte et aux thèses présentées. *L. H.*

Pierre Charpentrat: *Baroque. Italie et Europe centrale.* Photos de Peter Heman. Préface de Hans Scharoun. 21×21 cm., 200 p., plus de 120 illustrations, 84 planches en héliogravure, 16 pages de plans originaux, 30 à 40 dessins et croquis in-texte, relié sous couverture illustrée. Collection: Architecture universelle, Office du Livre, Fribourg.

Les deux églises des Invalides par Patrik Reuterswärd

Le contraste existant entre le dôme des Invalides qui « tout immense qu'il soit, paraît d'une élégante légèreté dès qu'on le compare à l'hôtel lui-même,— contraste que l'on retrouve en pénétrant dans l'église des soldats » avait jusqu'alors permis de « décider à priori de la participation de deux architectes à l'édification de l'ensemble »: Libéral Bruand et Jules-Hardouin Mansart, le dernier n'ayant fait qu'ajouter le dôme au reste de l'édifice conçu par Bruand. Cependant, un examen attentif et critique des documents subsistants a permis à M. Patrik Reuterswärd de bousculer cette opinion, et de donner de la genèse de ce complexe architectural une version plus nuancée.

Le musée national de Stockholm possède précisément une remarquable collection de dessins d'architectes français datant surtout des premières décades du XVIIe siècle de Louis XIV. Complétant les documents d'archives, les collections du Louvre et de la Bibliothèque nationale, entre autres, ce fut donc un important matériel qui permit à l'auteur de cette étude critique la recherche minutieuse des hypothèses successives, des projets commandés, exécutés puis abandonnés, l'évaluation raisonnée de la participation des divers architectes, et l'amena enfin à citer, au titre d'auteurs du dôme des Invalides, trois noms: le vieux Mansart, son petit-neveu Jules Hardouin et enfin un ou plusieurs collà-

borateurs qui pourraient être François d'Orbay ou Lassurance.

Travail minutieux, augmenté d'une importante bibliographie, de reproductions de plans et de projets, de documents d'archives, ce petit livre apporte une précieuse contribution à l'histoire du Paris monumental.

Patrik Reuterswärd: The two Churches of the Hôtel des Invalides. *24×17 cm., 156 p., 40 ill. en noir, broché. Publ. Statens Humanistiska Forskningsrad, Stockholm.*

Glossaire à l'usage des lecteurs de « La nuit des temps »

Bien que les auteurs se défendent de présenter « un dictionnaire technique, destiné à des archéologues et des savants », et modestement, ne prétendent proposer qu'un « lexique pratique », composé à l'intention des lecteurs de leurs ouvrages, dont le contenu, par principe, est assez divers, ce glossaire de termes techniques n'en est pas moins une œuvre d'un sérieux et d'une valeur scientifique tels qu'il ne saurait manquer de devenir, très rapidement, un instrument de travail ou un document indispensable à tous ceux — profanes ou spécialistes — que passionnent à la fois l'architecture et le monde roman. Paru onze ans après *La Bourgogne romane* qui fut le premier exemplaire de la collection *La nuit des temps*, dont l'éloge n'est plus à faire, il justifie parfaitement ce propos des préfaciers, qu'il est finalement peu de livres plus passionnants à feuilleter et plus enrichissants à lire qu'un dictionnaire. Celui-ci débute par quelques planches-répertoires-photographies en pleine page et schémas correspondants qui initient d'emblée le lecteur aux termes essentiels de l'architecture. Le glossaire lui-même s'accompagne de nombreux dessins au trait qui ajoutent à la précision du texte. Des groupes de photographies, en noir et en couleurs, dont la qualité est habituelle aux éditions Zodiaque, accentuent la valeur didactique de l'ouvrage tout autant que sa séduction. Un index analytique, enfin, regroupe les articles autour de quelques termes principaux. Ce volume, nous dit-on, sera suivi de quelques autres: compléments, essais de synthèse... Nous les attendrons avec la plus grande impatience.

Glossaire de termes techniques, à l'usage des lecteurs de « La nuit des temps », par Dom Melchior de Vogüé, o.s.b., Dom Jean Neufville, o.s.b., dessins de Dom Wenceslas Bugara, o.s.b. 17×22 cm., 473 p., 163 planches en couleurs et en noir (hélios), relié toile. Collection « La nuit des temps ». Zodiaque.

Demeures parisiennes par M. Gallet et J. P. Babelon

Paris se transforme. Les chantiers se multiplient. La nécessité d'adapter la ville aux conditions sociales actuelles suscite des projets urbains qui menacent certains quartiers anciens et attirent du même coup l'attention sur ces vestiges de l'architecture parisienne dont il faut assurer la sauvegarde. Pour cela, une connaissance sérieuse des monuments est indispensable. Les autorités l'ont bien compris, qui ont permis la naissance de l'Inventaire monumental de la France, ouvrage de longue haleine qui ne pourra être mené à bien que grâce à la collaboration de nombreux érudits.

De ce point de vue la nouvelle collection, Demeures parisiennes, *dirigée par Jacques Baudry est d'une grande actualité. Deux volumes sont déjà parus: en 1964, Michel Gallet donnait le premier volume concernant l'époque Louis XVI suivi, cette année, par celui que Jean-Pierre Babelon consacre aux demeures sous Henri IV et Louis XIII.*

Ces deux ouvrages sont en opposition avec la plupart des livres anciens qui traitaient de sujets analogues. Il n'y est plus question de la petite histoire, ni de donner la liste des propriétaires successifs. Les deux auteurs se sont attaché à l'étude de l'architecture proprement dite de ces demeures. Ces deux petits livres n'ont pourtant rien d'austère, ils sont vivants et abondamment illustrés: 114 photos et de nombreux dessins au trait pour le premier, 212 illustrations dans le second. Beaucoup de plans et d'élévations photographiés ou redessinés sont des documents inédits tirés des Archives Nationales. On aimerait d'ailleurs avoir les références précises des pièces ainsi exhumées.

Mais si les deux auteurs ont utilisé des méthodes semblables, chacun d'eux a conservé son originalité. Le livre de M. Gallet est dominé par la notion de style. Après nous avoir fait suivre les grands courants de l'architecture française jusque vers 1750, il analyse les caractères du néo-classicisme et s'attache à la transition entre le style rococo et le style Louis XVI. Il utilise comme exemples les nombreux hôtels et folies qui se multiplièrent après la crise provoquée par la guerre de Sept ans.

Un arrêt de 1766 fixa les nouvelles modalités des prêts à la construction: la nouvelle procédure entraînait le dépôt des plans des édifices à construire. M. Gallet nous avoue avoir ainsi eu la possibilité de dépouiller plus de 40 000 documents. Grâce à ce travail considérable, il a pu déterminer la paternité d'un assez grand nombre d'hôtels. A l'aide de textes et de lettres il fait revivre pour nous tous ces propriétaires passionnés d'architecture, qui aimaient à en parler ou même à faire eux-mêmes des plans. Les guides de l'époque nous permettent de faire un voyage imaginaire dans ces hôtels qui malheureusement n'existent souvent plus ou dont l'intérieur a été rendu méconnaissable par les restaurations successives.

Cet itinéraire est agréablement conduit, mais il gagnerait encore en intérêt et en utilité si tous les hôtels cités étaient repérables dans un index ou sur une carte. Faute de cet instrument indispensable, le livre risque de rester un ouvrage de cabinet sur l'architecture du dernier tiers du siècle; mais par son index des architectes fort précitément établi, il s'avère un outil précieux pour la connaissance de cette période.

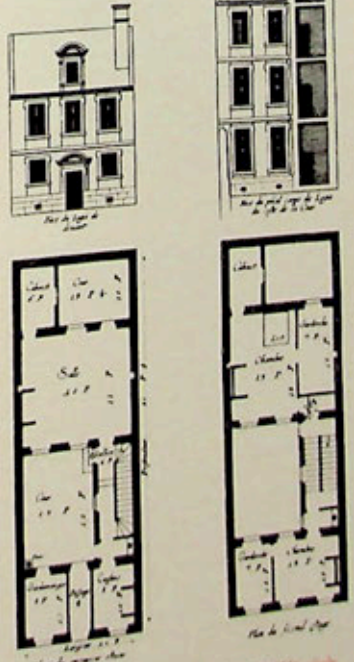
Dans le livre de Jean-Pierre Babelon, paru quelques mois plus tard, le tableau des architectes conçu suivant les mêmes normes, est suivi d'un double index des maisons et des hôtels par lieu et par noms de propriétaires, et le travail prend ainsi toute son utilité.

Plus que l'évolution du style c'est l'évolution de la ville elle-même qui a retenu l'attention de l'auteur. Après le siège de Paris, Henri IV se trouvait devant une ville très meurtrie, qu'il s'est appliqué à organiser, édictant des règles qui sont encore pratiquement en vigueur aujourd'hui. L'originalité de M. Babelon est de s'être penché sur les plans variés qui nous donnent la physionomie de Paris et d'avoir aperçu que notre cadastre actuel était encore assez voisin des plans des vieilles censives. De cette confrontation, il a tiré de nombreux renseignements sur une multitude de maisons anonymes de petits bourgeois, et il est arrivé à déterminer différents types de maisons suivant leur plan. Pouvons-nous considérer, que si les parcelles sont restées constantes, nous sommes encore en présence des restes de ces maisons? La réponse à cette question a été cherchée dans les différents recueils d'architecture publiés dans cette première moitié du XVII^e^ siècle. En étudiant à fond la manière de bien bastir *de Le Muet, livre presque introuvable, paru en 1623, J.-P. Babelon arrive à dater avec une quasi certitude un bon nombre de ces immeubles pour lesquels nous n'avions que très peu de renseignements.*

A l'aide des gravures et des textes, l'auteur de ce volume reconstitue, pour nous, le mobilier et la manière de vivre d'un grand nombre des Parisiens à cette époque. L'étude de cette architecture mineure lui permet de mieux faire sortir par un effet de « clair-obscur » le développement et les divers courants de la grande architecture dont les chefs d'orchestre se trouvent être François Mansart, Simon Vouet et Le Brun jeune.

Ainsi nous ne pouvons qu'applaudir à l'initiative de ces jeunes historiens qui sortent des chemins habituels pour établir un travail fructueux.

René Plessen.



Plans et élévations de maisons du XVII^e^ siècle. Illustration du livre de J. P. Babelon « La demeure parisienne sous Henri IV et Louis XIII ».

Demeures parisiennes, *collection Paris, édition le Temps, Michel Gallet:* L'époque Louis XVI, *1964. Jean-Pierre Babelon:* Henri IV et Louis XIII, *1965. 2 vol. in 8°. Nombreuses ill. en noir, plans, index, sous cour. cartonné coul.*

Du romantisme au post-impressionnisme Tableaux français en Hongrie par Istvan Genthon

Il s'agit d'une plaquette consacrée aux tableaux français du Musée des Beaux-Arts de Budapest, dont un certain nombre, parmi les plus fameux, sont reproduits en couleurs, et amplement commentés. L'auteur Istvan Genthon ne cache nullement sa prédilection pour la peinture du XIX^e^ siècle, et sa méfiance à l'égard du XX^e^ siècle « aux styles abâtissants, d'une inconstance pécuniaire, et pour l'instant incommensurables ». Mais il fournit de précieux renseignements sur les collections du musée, relativement riche en œuvres de peintres français du XIX^e^ siècle,

provenant soit d'achats effectués par le musée lui-même dès le début du siècle, soit de dons ou de legs de collectionneurs éclairés, tels le comte Janos Pálffy, Pal Majorsgky, Gyula Andrassy ou Lipot Mor Herzog entre autres: *Le cheval effrayé par l'orage*, de Delacroix (1824), un *Portrait de jeune fille*, de Renoir (env. 1890), deux Toulouse-Lautrec, deux Bonnard, figurent parmi les œuvres les plus remarquables de la collection.

Les portraits de la Renaissance italienne et les paysages hollandais au Musée des Beaux-Arts de Budapest, les panneaux de primitifs italiens et les panneaux allemands du XV^e^ siècle conservés dans les musées de Hongrie seront prochainement l'objet de semblables publications et constitueront d'utiles documents.

L. H.

Du romantisme au post-impressionisme, tableaux français en Hongrie, par Istvan Genthon. 16,8 × 18,8 cm., 48 planches en couleur, introduction: 13 pages, relié toile. Ed. Corvina, Budapest.

Miró: « Femmes » Texte de Claude Simon

Miró : « Femme et oiseau. » 1960.
Planche de l'album fac-similé : Femmes, de Miró.

Parmi les toiles de Miró exposées à Paris en 1961, il y avait la suite des « Femmes assises » (1939-1960) et celles des « Femme et oiseaux » (1960), peinte sur toile de sac (voir L'Œil, nº 79-80). Ces peintures, et quelques autres de la même période, sont présentées aujourd'hui en fac-similé par les Editions Maeght. La qualité de la reproduction rend sensible l'atmosphère de poésie magique créée par le jeu des signes noirs sur le fond clair dans les « Femmes assises » et par la vibration particulière des couleurs sur la toile de jute dans la série « Femme et oiseaux ». L'ensemble constitue un très bel album pour lequel Claude Simon a écrit un texte original et dont Miró a dessiné l'emboîtage.

M. G. L. C.

Miró : Femmes. 25 fac-similés en couleurs pleine page de peintures de Miró. Texte original de Claude Simon. Un album en feuilles 41 × 56 cm. sous emboîtage. Editions Maeght : 180 fr.

L'âge de la photographie par M. F. Braive

Ce livre a la vie d'un roman, le sérieux d'un travail d'historien, la subtilité d'un essai. L'auteur Michel F. Braive, Chargé de conférences auprès des Musées nationaux, a réuni une documentation en partie inédite, en partie anonyme, d'une richesse, d'une variété et d'un intérêt peu communs. Il ne se contente pas d'en dérouler le film page après page en ordre chronologique, ses choix, la recherche de certains rapprochements et de certains contrastes, le recours à divers autres documents d'époque — dessins, peintures, caricatures, affiches, — déjà éloquents par eux-mêmes, sont justifiés et analysés par le texte qui les accompagne.

Tranche d'histoire, d'abord. M. F. Braive rappelle les circonstances de la naissance de la photographie, à son avis généralement postdatée, puisque Nicéphore Niepce, né il y a deux cents ans exactement (1765) « seul et le premier l'a inventée », et qu'il en eut la révélation mentale, et lui assigna son rôle essentiel, de nouvelles estampes, de nouvelles imprimeries. Six ans après sa mort, Daguerre montrait ses premières plaques tandis qu'Hippolyte Bayard, « véritable coauteur » de la photo, présentait à Paris en 1839 la première exposition de photographies.

Dès lors, le mouvement était déclenché, qui allait contribuer à l'une des révolutions esthétiques les plus radicales de tous les temps, s'amplifier et pousser ses tentacules dans la vie publique et dans la vie privée, dans les familles et dans la société, et faire finalement de l'homme de notre siècle « la proie des images ». Non sans remous ni réactions violentes et contradictoires: enthousiasme, curiosité, intérêt, snobisme, méfiance, hostilité. On sait que la photographie eut parmi les artistes — peintres et écrivains — des supporters passionnés, tels Degas, Vuillard, Toulouse-Lautrec, ou Victor Hugo et Lewis Carroll — qui surent parfois en pressentir, jusqu'au cinéma, les immenses possibilités et les « pouvoirs magiques », et des détracteurs acharnés, comme Ingres. M. F. conte tout cela, cite les personnages, montre leurs œuvres, évoque les grands maîtres de la photographie, de David Octavius Hill à Man Ray et Brassaï, étudie attentivement la portée sociologique et les incidences psychologiques de ce mouvement irréversible, devenu si quotidien que son importance échappe souvent à la conscience commune, mais qui a pourtant profondément modifié le regard de l'homme sur l'homme et sur le monde. L'aspect éthique du problème est également signalé, inclus en grande partie dans cette citation du cri d'alarme lancé par l'Eclair en juillet 1890: « un journaliste pourrait photographier n'importe qui sans son consentement. » Trois quarts de siècle plus tard, le problème reste d'actualité — souvent posé, et rarement résolu. Mais c'est là sans doute un des éléments du pouvoir de fascination de la photographie. « Les photographes sont les cleptomanes de nos doubles... » C'est pourquoi ils attirent, c'est pourquoi ils font peur, c'est pourquoi aussi, comme le note le grand amateur et grand connaisseur qu'est M. F. Braive: « les photographies belles et justes, telles qu'elles résultent des heureux moments de leur prise de vue et de leur prise de conscience sont rares ».

L. H.

Michel F. Braive: *L'âge de la photographie*. 22 × 30 cm., 367 p. Très nombreuses illustrations en noir. Editions de la Connaissance, Bruxelles.

Les plus belles étrennes pour vos amis et vous-même

Remarquables livres d'art

IMPECCABLEMENT NEUFS — **PRIX EXCEPTIONNELS** — STRICTEMENT SELECTIONNÉS

Les plus grandes collections d'art

- Haute fidélité -

Admirables volumes grand format 37 × 23, splendidement ornés d'incomparables planches libres sur couché, aux couleurs et ors d'une fidélité aux originaux jamais encore égalée. Superbes reliures toile titrée or, jaquettes laquées or et couleur. Seront les joyaux de votre bibliothèque.

L'ART ÉTRUSQUE, par R. Bloch
Stupéfiante éclosion artistique, en ces admirables sculptures, peintures, fresques, objets d'orfèvrerie, or, ivoire et gravures: « Semble annoncer, près de 2 millénaires à l'avance, le fulgurant essor de la Renaissance toscane. » 63 planches coul. dont 3 triple dépliants et 20 reprod. libres; 38 héliogravures dont 7 fond coul. Val. 120 F. Net 65 F.

MOSAÏQUES DE SAINT-MARC, par Toësca et Forlati
« Livre ouvert sur cette féerique Venise qu'anima toujours un irrécusable élan mystique. » Splendeur de ces 44 planches aux incomparables symphonies d'ors et coul., 28 reprod., 40 planches coul. Paru à 96 F. 45 F.

ANTONELLO DE MESSINE, par S. Bottari
« Parmi les plus grands peintres du XVIe siècle. Nous laisse l'image la plus fulgurante de son pays, de la splendeur de son soleil, et de la vivacité de ses couleurs. 46 planches coul., 6 reprod. Paru à 96 F. Net 45 F.

GIOTTO, par E. Cecchi
« Transfigure la grâce » et spiritualise d'un souffle divin ces 28 admirables fresques d'Assise, jamais reproduites avec autant d'éclat. 60 planches coul. et or, 6 reprod. libres, 37 ill. Paru à 90 F. Net 47,50 F.

G. BELLINI, par G. Fiocco
« Son art, tout de candeur religieuse, sérénité et noblesse d'âme, semble représenter cet instant privilégié d'équilibre entre le divin et l'humain, qui caractérise l'aurore encore chrétienne de la Renaissance. » 48 planches coul., 52 reprod. dont 36 pleine page. Paru à 96 F. Net 48 F.

BOTTICELLI, par A. Chastel
« Le plus grand des poètes de Florence, au charme unique et dons exquis. » Réaline les plus hautes ambitions de la peinture: en fait un art complet. » 57 reprod. coul. dont 43 planches, 4 dessins. Paru à 106 F. Net 85 F.

LE TITIEN, Fresques de la Scuola del Santo, Padoue
Et chefs-d'œuvre de Montagna, Corona, Champagnolla: « admirable ensemble d'art vénitien. » 28 planches coul., 22 reprod. Val. 45 F. 25 F.

LÉONARD DE VINCI, La Cène
Restaurée et ainsi transfigurée: « admirable création d'art, orgueilleuse tentative d'un esprit prestigieux pour atteindre à l'universalité. » 20 planches coul., 10 dessins teintés, 3 reprod. Val. 45 F. Net 19,50 F.

VIVARINI Frères, par V. Mochini
Christs, madones, saints, archanges: « d'une si éclatante beauté. » Révélation pour tous du plus florissant atelier de Venise. 20 planches coul., 10 reprod. cadrées pleine et double page. Val. 35 F. Net encapt. 12 F.

- Panorama de la Peinture -

Luxueux vol. 24 × 14, illustré chacun, en planches H T coul., des 48 plus beaux tableaux de l'âge d'or pictural d'un pays. Texte substantiel d'éminents critiques, biographie. Reliure laquée coul. d'art. Val. 15 F., net 9 F.

PEINTURE HOLLANDAISE, Siècle d'or, par P. Descargues
Ce « phénomène hollandais », né d'une révolution sanglante et qui permit l'éclatement du génie de Franz Hals, Rembrandt, Vermeer, Ruysdaël, etc.

PEINTURE VÉNITIENNE, par J. L. Vaudoyer
Elle allie à la perfection des lignes la chaude luminosité de l'Italie dont elle nous restitue l'exubérante vitalité en lumineux coloris.

PEINTURE FLAMANDE, Van Eyck à Breughel, p. Courthion
Enluminures, anges rayonnants de pureté, portraits d'intense vie, scènes de diablerie et tumultes: prodigieuse richesse d'expression.

PEINTURE MODERNE, de l'Impressionnisme à l'abstrait,
Braque, Cézanne, Chagall, Dali, Dufy, Gauguin, Klee, Matisse, Modigliani, Picasso, Lautrec, Utrillo, Van Gogh, Villon, Vlaminck, parmi 37 autres.

- Le Verger -

Ravissants volumes 19 × 13,5, reliés pleine toile coul. décorée, fers orig. or, et richement illustrés de 12 planches H T 6 coul. « Joignent à l'érudition le bon goût et la joie de jolies couleurs. Donnent des motifs de pur ravissement (Gros). Val. 7 F. net 3 F. — A partir de 10 vol. 2,75 F.

FRESQUES DE POMPÉI. « Scènes d'une matrone, spontanéité, fraîcheur de coloris incomparables: une civilisation à son apogée. »

FRESQUES ÉTRUSQUES. Ressuscite moeurs et croyances de ce peuple prodigieusement floriissant, qui vécut avec passion, mille ans avant J. C.

FRESQUES DE SIENNE. Lorenzetti y exalte « avec ardeur et élan, sa passion pour la beauté féminine. D'une fascination subtile ».

FRESQUES DE FLORENCE. Masaccio « ravonne au firmament de l'art, en ces figures d'une extase ravissante et vitalité extrême ».

SCULPTURES DE NAUMBOURG. Restitue au visage humain « la puissance magique du regard » et une malice qui nous fascine.

HOLBEIN. Dessins de portraits dont les modèles n'étaient qu'un merveilleux prétexte à un portrait plus merveilleux encore.

TROUVÈRES ET TROUBADOURS. Tout le lyrisme des chants des « Ménestrels, Jongleurs, Trouvères et Troubadours. Tout le lyrisme des chants des « Minnesinger », en ces « exquises miniatures » aux enluminures et ors délicatement.

ROSES DE REBOUTÉ. « Lignes et couleurs les plus amoureuses et délicates, admirables de précision des contours, de fidélité, légèreté, luminosité. »

FLEURS ET PAPILLONS CHINOIS. « Gravés sur bois, peints ou tissés sur soie: riches coloris d'éclat mat, très décoratifs, d'un charme exotique. »

HANGUROBOU: Jeunes filles et femmes. « Fleurs les plus délicates de la gravure sur bois japonaise. Sens incomparable de la couleur. » Bruché.

- Trésors des pierres -

Superbes volumes 33 × 24, de 200 p. dont 160 de photos hélio., pleine et double page. Très fortes reliures pleine, en toile ornée coul. Rhodoïd.

ÉGLISES DE PARIS, par Y. Christ
« Centres d'une extraordinaire et merveilleuse activité intellectuelle. En voici décor et évocation du passé »: 1000 ans d'histoire monumentale, de foi, prestige, beauté. En 171 reprod. hélio., trésors d'art de 54 églises et chapelles. Tapisserie coul. sur gardes. 200 p. Valeur 45 F. Net 25 F.

CATHÉDRALES D'ESPAGNE, par J. Pita Andrade
Parmi les plus magnifiques qui soient au monde, nous révèlent les richesses de l'art roman, gothique, flamboyant, baroque: splendeurs architecturales et trésors d'art des retables, sculptures, peintures, vitraux, tapisseries, etc. 136 reprod. 220 p. Val. 35 F. Net 15 F.

L'ART EN SICILE, par M. Brion
« En ces magnifiques vestiges: leçon de beauté et d'ordre dictée par la Grèce. Pour qui est sensible à l'émouvante perfection de l'architecture dorique, peu de lieux au monde sont aussi impressionnants, chargés de beauté, grandeur et grâce. » 102 splendides reprod. hélio. de vues et œuvres d'art, 12 ill., cartes coul. gardes. 200 p. Val. 50 F. Net 27,50 F.

LA GRÈCE ANTIQUE, par E. Bille de Mot
« Aucun des aspects essentiels — archéologie, civilisation, histoire, religion — n'est négligé en ce livre de large audience, riche de science et d'âme. Instruira, plaira, éblouira. » 210 p., 3 coul., 250 reprod. d'art hélio. dont 112 coul. Index de 2200 noms. Paru à 59 F. Net 35 F.

- Architectures -

Admirables vol. d'art 27 × 21, papier supérieur, somptueusement ornés de magnifiques héliogravures des meilleurs photographes, et de gravures, plans, cartes; textes très substantiels. Superbes reliures pleine toile incrustée photo d'art, jaquettes rhodoïd.

CATHÉDRALES DE FRANCE, par Y. Christ
« Il n'y a rien de plus beau à voir, en quoi l'œil sent aussi nettement la grandeur du génie de l'homme (Rodin) que l'art gothique, fleur et fruit du Moyen Age chrétien, notre honneur et espoir. » 220 p., 200 photos dont détails de sculptures, rosaces, etc. Glossaire orné de 13 fins dessins des figures d'architecture, biographie. Paru à 59,50 F. Net 29,50 F.

ARCHITECTURE BÉNÉDICTINE en Europe, p. Eschapasse
Floraison d'art que suscita Saint Benoît: apothéose du Roman avec les abbayes de Cluny et Saint-Denis; du Gothique au XVIIe siècle: hauts lieux sublimes de l'art et de la méditation chrétienne en France, Italie, Allemagne, etc. 220 p. dont 10 de cartes et tableaux synoptiques des abbayes, 136 hélios, 20 gravures, 35 plans. 850 noms. Paru à 55 F. Net 27,50 F.

ÉGLISES NOUVELLES à travers le monde, par J. Pichard
Les révélations les plus neuves que les architectes de tous pays ont élevé à la gloire de Dieu, en symbole de l'esprit conciliaire de rénovation du Vatican. 170 admirables photos d'églises, intérieurs, vitraux, etc. 12 plans, index. 210 p. dont 14 coul. Paru à 49,50 F. Net 25 F.

SUR LES TRACES D'HERCULE, par Pezet (Glasberg)
En cette voie de légende, source de mythologie classique qui, à travers Provence, Languedoc, Roussillon, nous révèle les prestigieux sites archéologiques de cette route enchantée. 180 p., 196 photos dont 20 pleine et double page, carte coul. 2 faces, 10 plans. Paru à 59 F. Net 27,50 F.

- Hauts lieux de l'histoire -

Chaque très luxueux volume 24 × 17,5 des 4 premiers consacrés aux « antiquités de la Grèce » sur très beau papier, dont 100 planches d'art coul. et photos sur couché. Forte reliure laquée. Paru à 36 F. Net 19,75 F.
Ces 5 magnifiques volumes ensemble, 454 doc. d'art. Val. 200 F.. Net 100 F.

OLYMPIE ET LES DIEUX GRECS, par A. Mousset
« Un des sites, aux décors enchanteurs, les plus célèbres et loués de l'Hellade »: cadre prestigieux des jeunes sportives de l'antiquité, que Coubertin ressuscita après 15 siècles. 202 p., 126 photos, 10 dessins.

CORINTHE ET SAINT PAUL, par F. J. de Waele
Son Acropole historique domine « ce haut lieu de la culture grecque, cité magique et libertine où cent l'hégémonie des siècles, helléniques, romains, byzantins, médiévaux ». 210 p., 94 photos, 9 dessins, 8 plans.

DÉLOS, L'ÎLE D'APOLLON, par A. Champdor
« Dont le sanctuaire prestigieux fut le plus important foyer religieux de la mer Egée. D'où l'étincelante au milieu des Cyclades O Apollon magnifique, toi le signe de Corinthe! » 190 p., 80 photos, 11 plans, 16 dessins, carte.

BAALBECK ET SON ACROPOLE, par A. Champdor
« Triomphe de l'architecture, dont les Propylées donnent la mesure en des insondables sanctuaires aux colossales proportions et secrets d'édification non encore percés. » 130 p., 52 photos 10 dessins, 2 plans, carte.

LES CIVILISATIONS DE LA MER MORTE, par A. Champdor
Megiddo, Beit-Shean et ses 9 villes superposées, Jéricho, Bethanie, Pharaon, Amman, Petra, Bosra, Gomorrhe, Sodome, Masada, haut lieu de l'héroïsme juif. A travers les manuscrits de Mer Morte. 170 p. 79 photos.

BABYLONE, par A. Champdor, « 40 siècles d'histoire »
« Pendant cinq années, cœur et esprit de l'univers, symbole fascinant des civilisations perdues, fera revivre dans Chaldées. » 130 p., 39 photos et 2 splendides planches H T coul., carte. Bruché. Val. 20 F. Net 9 F.

PRÉHISTOIRE, par S. Sauter et S. Célébanovic
Magnifiques photos, « d'une qualité rare », où l'art de Paléolithique superieur acquiert en tant qu'écriture de l'âme dans l'image grandeur et beauté. « Nous sommes ébloui par la beauté et force de ces documents. » Coll. « Art et Nature ». Superbe vol. 30×26 orné de 72 splendides reprod. hélio., reliure toile sous jaq. coul. photo laquée. Paru à 32,50 F. Net 17,50 F.

Histoire de l'art

PRINCIPES FONDAMENTAUX DE L'HISTOIRE DE L'ART
« Si une seule fois en votre vie, vous avez été intéressé, séduit, captivé par le mystère d'une toile, la volupté de la pierre et la beauté d'un poème, ce livre d'érudition a été écrit pour vous pour WOLFFLIN. Ce classique de l'esthétique européenne, sera l'occasion de transcendantes révélations » (M. Brion). Superbe vol. Club 20×14: 360 p. no Alfa, orné de 13 quadriptyques dépliants de 120 reprod. de peintures, sculptures, architectures. Reliure fine toile, ornée vignette d'art rhodoïd. Paru à 39 F. Net 19,50 F.

LA MÉTAMORPHOSE DES DIEUX, par A. Malraux
« L'art et l'histoire à travers les civilisations du sacré, la Grèce, Byzance, la chrétienté romaine, jusqu'au XVIe siècle. Et l'intime pénétration du sentiment religieux et de la contemplation artistique. « Magnifique talent. » Admirable vol. « Guilde du livre », 23×18, 422 p., No, splendidement orné de 147 reprod. hélio dont 80 pleine page et 4 dépliants, 30 planches 4 coul., et 8 sépia. Superbe reliure façon cuir. Prix cat. 58,50 F. Net 29 F.

SOURCES DU XXe SIÈCLE, par J. Cassou, E. Languy
Le plus magistral panorama jamais présenté de l'art et du décor de la vie de 1900 à 1914, son climat politique, social et culturel, modes d'expression d'art: peinture, sculpture, architecture, affiche, reliure, meuble, verrerie, bijou, etc. Admirable vol. 35×27 472 p. dont 102 d'époque teinté rehaussant l'éclat de 52 reprod. libres coul., 303 reprod. dont 30 libres sur couché, index de 800 noms. Forte reliure toile grège, fers or, jaquette d'art coul. Prix catalogue 145 F. Net encapt. 69,50 F.

NAISSANCES DE LA PEINTURE MODERNE, par Taillandier
Remontant à Bosch, Gréco, Velasquez, se concrétisent avec Ingres, Delacroix, Cericault, s'épanouissent avec Cézanne, Van Gogh, Renoir, Lautrec, Braque, Picasso, etc. Survol magistral de l'évolution picturale. Magnifique vol. 34×24, No 2000 ex. ed. originale, 155 ill. dont 76 d'incomparables couleurs mat. Splendide reliure toile. Paru à 58 F. Net 29,50 F.

HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME, par Rewald
« Belle comme un grand roman vécu (C. Roy). Cette grande aventure chaleureuse qui a bouleversé le monde. Source inépuisable de joie et richesse. » Admirable vol. bibliophile d'art 27×24, 450 p. No Alfa dont 300 d'un texte captivant. Somptueusement orné de 143 ill., 48 quadrichromies et 36 portraits H. T. sur couché, 96 reprod. pleine page, 32 ill. sur 8 p. teintées de chronologie. Splendide reliure toile sertie. Val. 70 F. Net 45 F.

LES FAUVES, par G. Duthuit
Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Vlaminck, etc. « En cette merveilleuse époque de leur amitié et luttes » Magnifique vol. suisse 33×24, 245 p. grand Jésus, somptueusement orné de 96 planches dont 16 libres, 44 sur couché et 34 reprod. pleine page. Reliure au pochoir de soie, par Matisse. Val. 75 F. Net 38,50 F.

Arts du monde

ART ET VIE EN AMÉRIQUE, par O. W. Larkin
« Première histoire qui tienne compte du social et culturel, la plus complète sur peinture, sculpture, architecture (Goodrich). Objectivité impressionnante, information à tout épreuve (Charensol). Sera surprise et relation pour bien des lecteurs. » Fort vol. 24×19, 480 p., richement orné de 230 héliogravures: coul. ornée. Val. 45 F. Net 17,50 F

ICONES: chefs-d'œuvre de l'art russe ancien
Magistral livre d'art 37×23: prodigieuse diversité d'inspiration et somptuosité d'expression. 300 p. sur couché 153 admirables planches coul., 28 signatures. Reliure toile, jaq. laquée coul. Paru à 200 F. Net 75 F.

L'INDE, IMAGES DIVINES, par V. de Golish (Arthaud)
« Trésors inestimables d'architecture, peinture, sculpture du IIe au VIIIe siècle. Egalent en abondance et perfection ceux de l'antiquité gréco-romaine et Moyen Age. » Au premier rang des arts sacrés. Splendide vol. 27×19,5, 190 p. dont 19 sur « Divine Indoue », ornées de 18 vignettes. Somptueusement illustré de 108 hélios dont 20 dépliants et 3 planches coul., cartes et 27 plans. Jaquette laquée coul. Val. 40 F. Net 19,50 F.

EMAKI, Rouleaux peints japonais du XVIe siècle
« S'y épanouit en sa pleine maîtrise le génie d'un peuple » miniaturiste d'une finesse et d'un charme incomparables aux couleurs d'une pureté féerique, dues au pinceau enchanté des femmes de l'aristocratie. Admirable vol. 27×24, 230 p., 60 planches coul. d'indescriptible beauté, dont 4 quadriptyques dépliants. Merveilleux vol. fastueux. Val. 90 F. Net 59 F.

ARTS DE LA CHINE « Arts du monde », par J. Buhot
De la poterie préhistorique, peinture, sculpture, bronze, estampe, vaisseau pour jade, céramique, laque, etc. « Kiosque et fenderie, à travers trois temps millénaires, qui méritent notre particulière admiration. » Livre, en 24×16, 350 p. sur couché, profusion de 114 reprod. d'art dont 6 T. coul. Reliure toile or, jaquette coul. photo d'art. Val. 20 F. Net 12 F.

PEINTURES MURALES DE TOUENHOUANG
Incomparables chefs-d'œuvre de sculptures et peintures, « sans équivalents dans tout l'art d'Extrême-Orient », en ces 486 grottes des oasis de Touen-houang, découvertes en 1900 et dont on ne sut pas se rendre compte qu'elles résument art chinois des Wei, Tang, Song, Yuan, Ming, Mandchous, et reflètent art indien des Moyen Age. Admirable vol. 30×24, orné à revoir de 41 planches coul. et 4 dépliants, 93 hélios libres, 9 gaine, orig. Reliure toile ornée, jaquette d'art coul. Paru à 139 F. Net 49 F.

Ecrire pour vos commandes, ou venir visiter en nos Salons de vente à:

J. DELACOUR, Libraire
97, Bd du Montparnasse PARIS 6e LIT 48-24

France de port à partir de 50 F. Ajouter 2 F pour tout montant inférieur.
Prévoir 2 F. en plus pour envoi contre remboursement.
Règlement joint à la commande (chèque français).
Chèque postal (Paris 13.806.47). Mandat, mandat lettre, coupons, etc.

- Titres épuisés remboursés. Envoi sur retour, sans frais exigés.
- Ma qualité de Libraire est la caution de notre entière satisfaction.

Voir pages XX et XXI

Beaux objets sur le marché

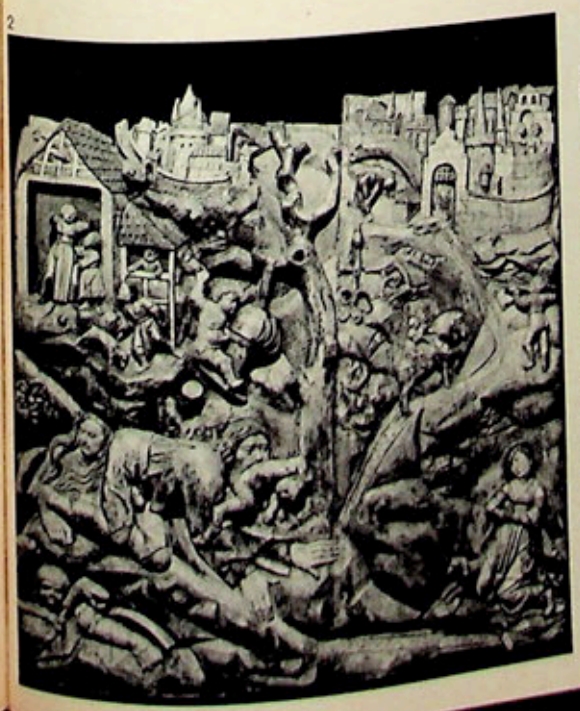
1. Ecole du Maître de Flémalle (Robert Campin) : « Triptyque de la Vierge nourrissant l'Enfant. » Aux volets, deux anges musiciens. Aux revers des volets, « l'Annonciation ». Le cadre original fait corps avec les panneaux. Dimensions totales : 36x53,5 cm. Robert Finck, 62 boulevard de Waterloo, Bruxelles.

2. Cet étonnant bois sculpté polychrome de l'école allemande (XVI[e] siècle) reprend une célèbre gravure de Cranach (ci-contre) illustrant la légende du « Loup-garou ». Haut. 110 cm. Brimo de Laroussilhe, 58 rue Jouffroy, Paris.

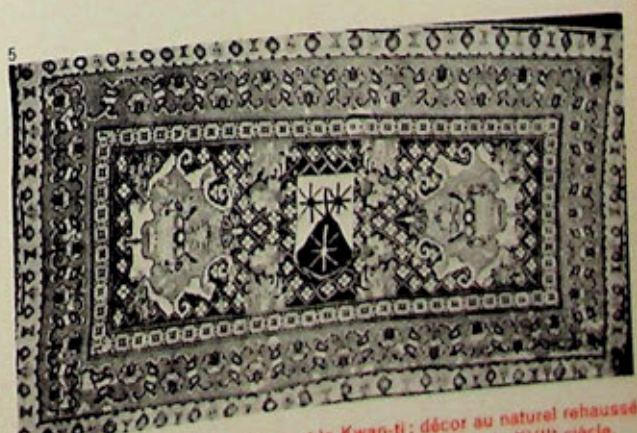
3. « Heures à l'usage d'Orléans ». Paris, Simon Vostre, s.d. (calendrier de 1510 à 1530). Belle reliure mosaïquée du XVI[e] siècle en veau brun, les plats couverts d'entrelacs et motifs fleuronnés mosaïqués en cire blanche et bleue et sertis de filets dorés sur fond pointillé d'or. Ce rare exemplaire, imprimé sur vélin, est illustré de 14 grandes figures sur bois à pleine page, de dix figures plus petites et de 35 vignettes dans le texte. Lambert, 27 rue Bonaparte, Paris.

3

4



2



5

4. Statuette en biscuit représentant le Kwan-ti ; décor au naturel rehaussé d'émaux vert camélia, jaune et aubergine. Chine, début du XVII[e] siècle. Malfié C[ie], 30 avenue Pierre I[er] de Serbie, Paris.

5. Tapis Savonnerie Espagnol du XVIII[e] siècle, provenant des ateliers de Santa Barbara. 150x220 cm. Catan, 129 avenue des Champs-Elysées, Paris.

6

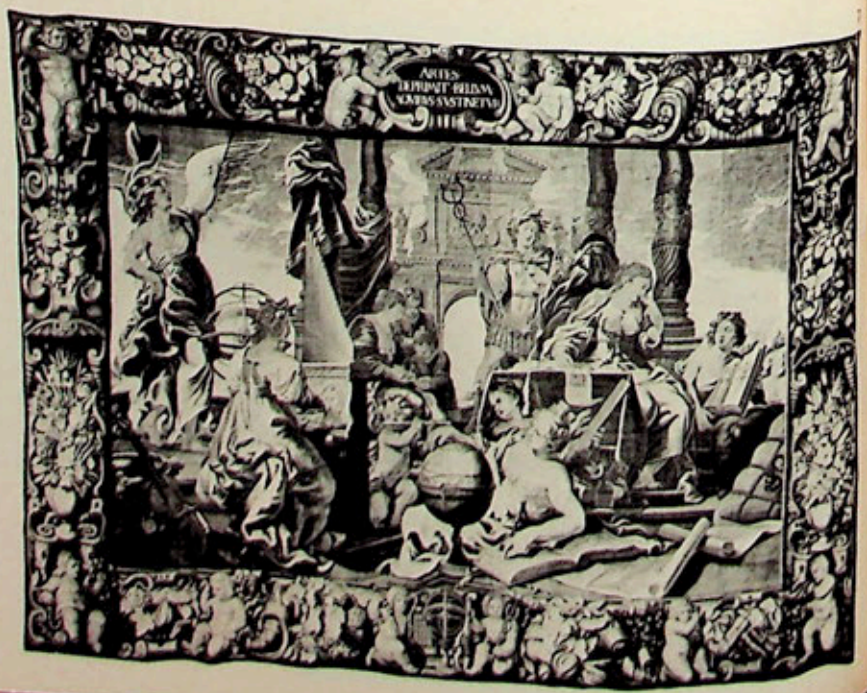
6. J. D. Dugourc (1749-1825) : « Un amateur dans son cabinet. » 24,8 x 18,9 cm. Cailleux, 136 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.

7. Cette superbe tapisserie des Flandres représentant une allégorie des Arts a été tissée par Jan Afrese à Bruges en 1673-1675, d'après un carton de Cornélius Schut. Haut. 3,60 m. Larg. 5,18 m. Collection Dario Boccara, 184 Faubourg Saint-Honoré, Paris.

8. « Heures à l'usage de Paris. » Précieux manuscrit du XV[e] siècle, illustré de vingt-et-une miniatures d'un peintre de l'école de Paris, conservé dans une très belle reliure du XVI[e] siècle attribuable à l'atelier de Pierre Roffet. Lardanchet, 100 Faub. Saint-Honoré, Paris.

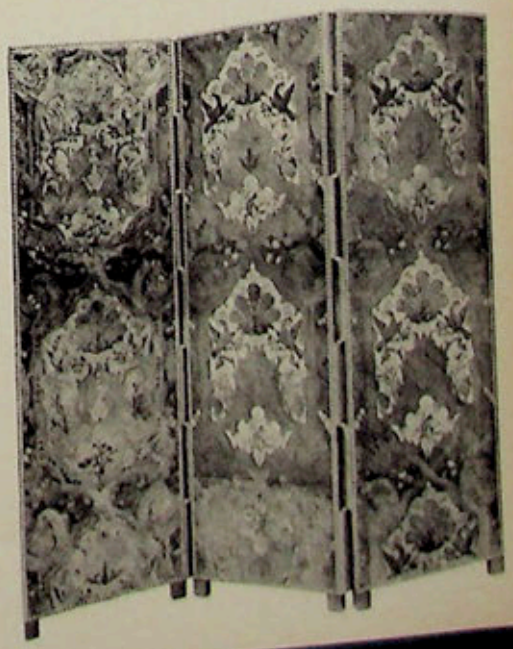
9. Table de tric-trac en hêtre laqué noir d'époque Louis XV, estampillée de J.-B. Tuart, maître en 1741. Long. 74 cm. Révillon d'Apreval, 23 quai Voltaire, Paris.

10. Paravent en cuir de Cordoue du XVII[e] s. Jean Seiler, 30 av. de Friedland, Paris.



8

10

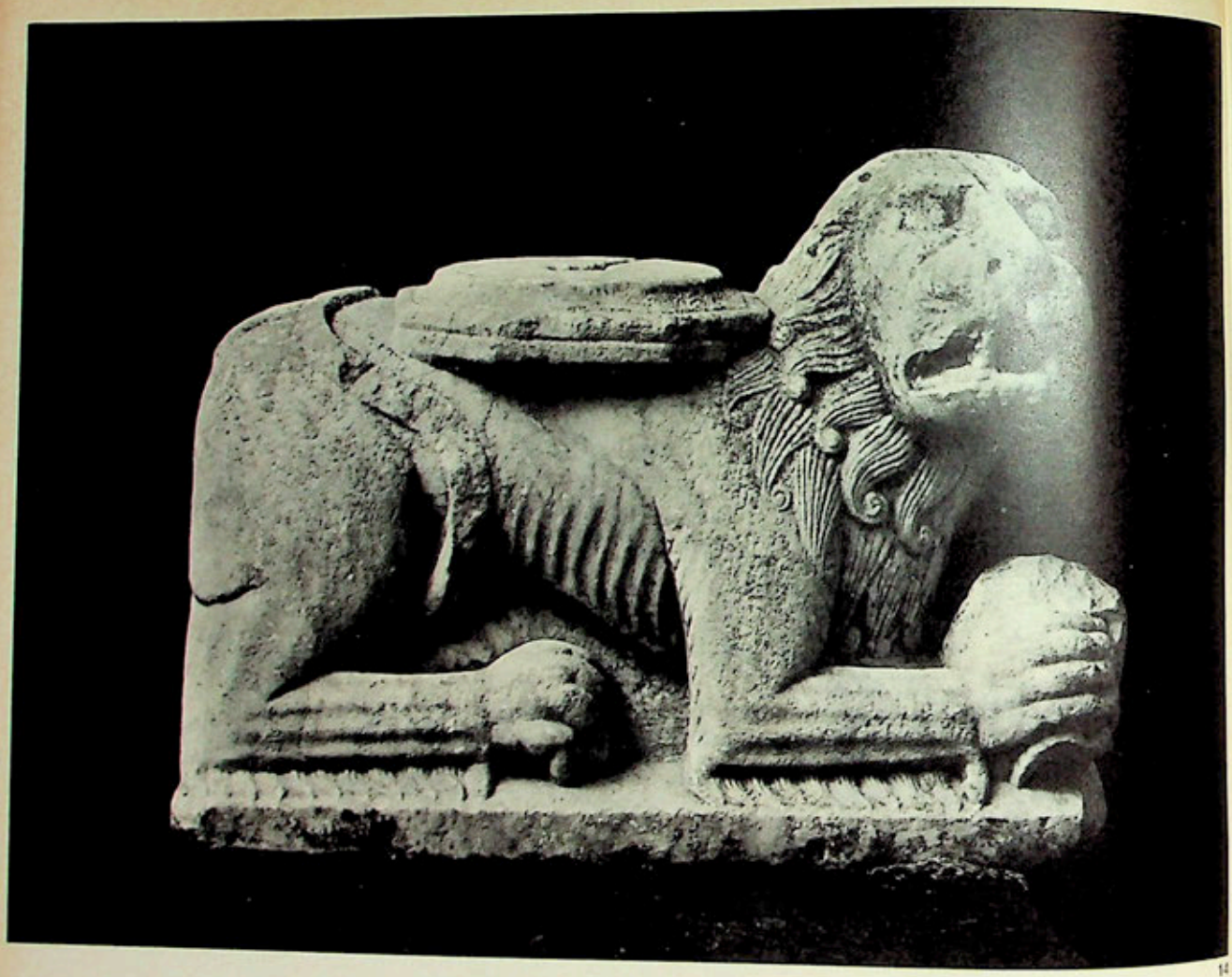


11

11. Alberto da Ferrara (1re moitié du XVe siècle) : « Vierge à l'Enfant. » Galerie Pardo, 160 Boulevard Haussmann, Paris.

12. Groupes d'albâtre allemand du XVIe siècle représentant « l'Annonciation », et le « Repos pendant la fuite en Egypte ». La Diligence, 3 bis avenue Champaubert, Paris.

13. Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606-Anvers 1683) : « Nature Morte. » Très caractéristique du maître entre 1640 et 1650, cette belle composition évoque les premières natures mortes de Largillière. Galerie Heim, 109 Faubourg Saint-Honoré, Paris.



14

14. Ce lion en marbre d'époque romane (vers 1200) est une œuvre toscane d'une qualité exceptionnelle. Long. 70 cm. Luigi Grassi, 25 via S. Spirito, Florence.

15. Vierge à l'Enfant en bois polychrome. Art des Marches, XV^e^ s. Haut. 1,25 m. Casa d'Arte Bruschi, 42 via de' Fossi, Florence.

16. Meuble de salon faisant partie d'une paire, en bois laqué noir et or, à décor de chinoiseries du XVIII^e^ siècle. Renard et Fils, 29 avenue Leclerc, Beaulieu-sur-Mer.

17. Vierge à l'Enfant en bois polychrome. Sculpture catalane du XII^e^ siècle. L. P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.

18. Pendule d'époque Directoire. Les émaux sont signés de Coteau. Très rare décor peint sur le marbre du socle. Jean-Baptiste Diette, 4 av. Matignon, Paris.

19. Ce splendide ensemble en vermeil, œuvre de l'orfèvre Auguste, est daté de 1789. Il se compose d'une aiguière avec son bassin et d'une paire de flambeaux. Haut. de l'aiguière : 43 cm. Haut. des flambeaux : 60 cm. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.

15

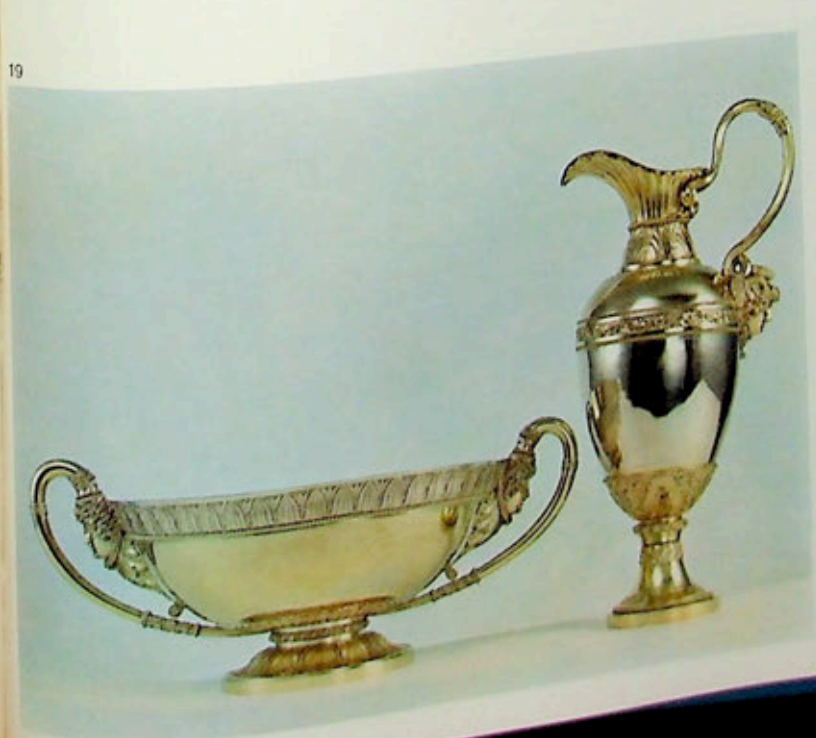
16

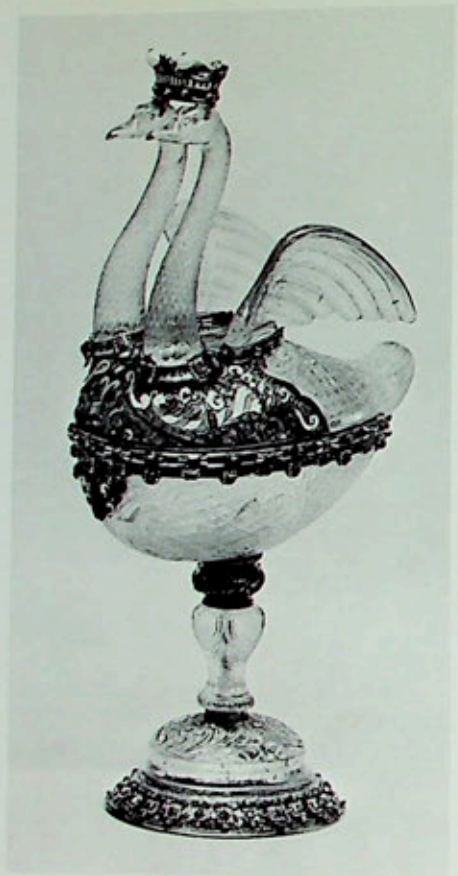
19

17

18

19





20 21

20. Coupe à couvercle en forme de cygne à deux têtes. Cristal de roche, avec monture d'argent doré enrichie d'émaux polychromes et de pierres précieuses, diamants, rubis, émeraudes. Travail allemand du XVIII• siècle dans le style de la Renaissance. G. Zoccai, 12 Corso Imperatrice, San Remo.

21. Très rare fibule chinoise en jade et en argent d'époque Han (II• s. av. J. C.-II• s. ap. J. C.). Long. 21 cm. C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.

22. Meuble d'appui faisant partie d'une paire, estampillée de Montigny. Réputé pour les meubles qu'il exécuta dans le style de Boulle, cet ébéniste, reçu maître en 1766, restaura notamment, à la demande de Louis XVI, les fameux médaillers créés pour Louis XIV par son illustre prédécesseur. Ici, les deux panneaux s'ornent précisément d'un décor de médailles très habilement traité. Jansen, 9 rue Royale, Paris.

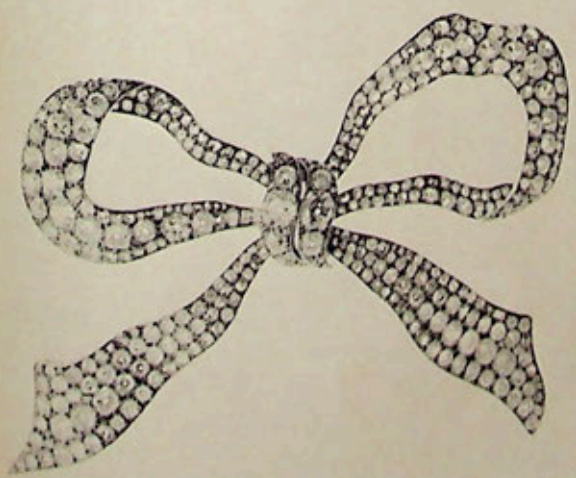
23. Figure de proue provenant d'un navire anglais. XVII• siècle. Y. Ch. Bazin, 8 rue Saint-Julien-le-Pauvre, Paris.

22

23

24

25

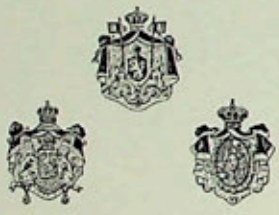


26

24. Grand vase à fleurs en cristal de roche, monture or, rubis, perles et brillants, fruits en pierre dure. Haut.: 21 cm. Création Lombard, joaillier, Genève

25. Grand nœud en brillants sur or, ancien, 110 cts. Largeur: 136 mm. Lombard, joaillier, Genève

26. Petite jardinière d'argent en Vieux-Paris, du maître orfèvre Rémy Chabria (1724-1744). Longueur entre les anses: 27 cm. Lombard, Corraterie 5, Genève.



JANSEN

ANTIQUITÉS DÉCORATION

9, RUE ROYALE

PARIS

NEW YORK • LONDRES • BUENOS AIRES • SAO PAULO • MILAN

L'ŒIL du décorateur

39

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

1

200 mètres carrés dans le Marais

1. Le patio-entrée vu depuis la grande pièce. La cour de l'ancien atelier a été recouverte d'une verrière. Des plantes vertes, des vases et un canapé 1900 en bambou laqué blanc y servent d'arrière-plan à une sculpture de Reinhoud en bronze martelé et soudé. La voûte qui encadre la double porte vitrée était autrefois celle d'une porte-cochère. Au premier plan, sur la table à jeu XVII[e] espagnol, une lampe 1900 formée d'un grand oiseau de cuivre.

2. La grande pièce vue depuis l'entrée. Au fond, au-delà d'une grande table de café à piétement de fer peint blanc, la partie salon. Rideaux en toile de lin espagnole tissée à la main. Sur la cheminée de bois Louis XV, une sculpture de Penalba, les deux moules de la médaille que vient d'exécuter Messagier, une tête en marbre yéménite. Au-dessus, éclairée par un spot (Mobilier International), une œuvre ancienne de Bram van Velde; sur les murs à gauche, trois toiles de Messagier, à droite un Alechinsky. Au pied de la cheminée, une sculpture de Messagier. Chaise-longue Louis XV recouverte de cuir brun foncé. Murs blancs, moquette tabac doré.

L'atelier d'un sableur de verre, au cœur du Marais, a été le point de départ de l'appartement où Maître Hébey et sa femme viennent d'emménager. Ce sont les proportions nobles, les plafonds hauts, les grandes fenêtres, qui les ont attirés dans ce quartier de Paris. Mais il a d'abord fallu architecturer les 200 mètres carrés en ruines disponibles; Isabelle Hébey les a organisés sur deux étages, en fer à cheval autour d'un patio recouvert d'une verrière. La maison se compose, au rez-de-chaussée, d'une grande pièce et d'une cuisine disposées autour du patio-entrée; au premier étage, d'un bureau, d'une chambre, d'une salle de bains et des appartements du bébé.

La décoratrice a fait ici son premier essai de totale liberté: mélange explosif de meubles anciens, de lampes et d'accessoires 1900, de matériaux modernes, de dessins et de tableaux contemporains; recherche du fondu, du chaleureux, du vivant, écartant ce qui manque de poids et de matière, recherche aussi de la lumière: harmonie safran brûlé, murs blancs qui apportent du soleil dans ce rez-de-chaussée.

Le choix fait pour l'éclairage d'appareils 1900 n'est pas arbitraire. Les Hébey rappellent en effet que, l'invention de l'ampoule électrique datant de 1879, c'est seulement au début du vingtième siècle qu'on a conçu des lampes destinées à l'électricité et non adaptées postérieurement.

3. La grande pièce, qui s'étend sur 70 m² et a 3,40 m de haut, sert à la fois de salon, de salle à manger, de salle de jeu. Elle est axée par une grande table de café à dessus de marbre blanc adossée à un canapé de Knoll faisant face à la cheminée (voir page 63). Le piétement du grand lampadaire 1900 est en partie doré et l'abat-jour en mosaïque de pâte de verre. Au fond, autour de la table espagnole, quatre chaises en matière plastique de Saarinen. Ci-dessous, la pièce avant sa transformation.

4. La cuisine a été organisée autour d'une cuisinière 1900 trouvée aux Puces. Celle-ci a été équipée par Mafram de fours, de chauffe-assiettes et d'une plaque de cuisson à quatre feux sans que l'aspect d'époque en souffre. Des carreaux espagnols 1900 mauve, blanc et vert pâle garnissent les murs à mi-hauteur. L'évier à deux bacs est taillé dans un seul bloc de marbre blanc, selon un modèle espagnol traditionnel. Des volets de bois peints dissimulent les placards. Le sol et les tablettes sont en ardoises violettes auxquelles on a assorti le frigidaire laqué. Ici encore, les lampes sont 1900-1920, celle du centre, en marbre blanc, répondant à l'évier. Sur la table, des sets en papier imprimés de motifs d'Alechinsky. Au-dessus de la cuisinière, une litho de Steinlen.
Ci-dessus, l'aspect du volume occupé par la cuisine avant sa transformation.

5. Un aspect de la grande pièce, côté salon. La commode est un meuble espagnol du XVII• ayant appartenu à un gouverneur de Valence. Au-dessus, une lampe due à Lalique pour le globe et à Brandt pour le fer forgé. A gauche, une encre d'Alechinsky, au centre une toile de Messagier. Le canapé (Knoll) est recouvert d'un tissu safran; coussins garnis de tissu ancien.

6. Vue de la grande pièce vers l'escalier qui ▶ monte au premier étage. C'est une échelle de meunier dont les marches sont tapissées de moquette tabac doré et dont la rampe est en fer forgé peint blanc. Au fond à droite, un cabinet espagnol XVII•. Sur le mur au-dessus, toiles de Picabia, Bram van Velde, Alechinsky. A l'extrême-droite, sur un lutrin hollandais fin XVIII•, un dessin chinois.

7. A l'orée de l'escalier, sur le palier pour ainsi dire, on a trouvé la place d'un bureau. Toutes les tomettes récupérées pendant les travaux ont été rassemblées sur le sol de cette pièce. Des rideaux de toile de lin tissée à la main en Espagne garnissent la haute fenêtre. A la table-bureau Louis XV rustique laquée noir sont associés un fauteuil de Saarinen garni de tissu chiné blanc et noir (Knoll Int.) et deux sièges de Breuer recouverts de cuir brun foncé (T.V. Gavina). Sur le mur de gauche, un accrochage de dessins: Max Ernst, Miró, Magritte, Man Ray, Tanguy, Bellmer, Fantin-Latour, Picabia, Max Jacob, Dominguez, Reinhoud, Baudin, Vallotton, Dufy, Steinlen. La bibliothèque, de style Louis XIV, a été réalisée par Isabelle Hébey dans les bois anciens et garnie de grillage à poule. Au milieu de la bibliothèque, une porte qui donne dans la chambre. Nous montrons page ci-contre (fig. 12 et 13), deux détails de cette porte et de la bibliothèque où Maître Hébey, qui est bibliophile, réunit des éditions rares.

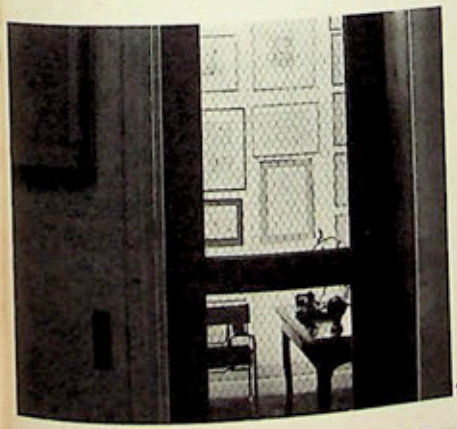
8

9

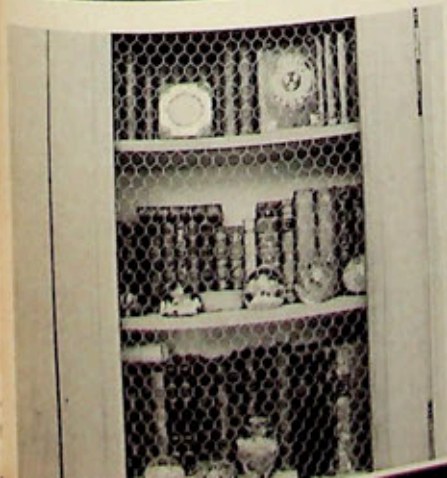
8-9. Dans la salle de bains toute en longueur, des carreaux de terre cuite gris rosé recouvrent le sol, les flancs de la baignoire et deux des murs. Un tissu beige à chevrons (tissage d'Armentières et d'Houplines) habille les parois latérales et le fond qui sert de dressing-room. Un store fait dans le même tissu que les murs glisse devant la fenêtre. A gauche, un bain de siège ancien transformé en bidet. Lustre 1900 en marbre rose comme les briques du carrelage. Serviettes de toilette de Primrose Bordier. La cuvette ovale du lavabo (ci-dessus) a été taillée dans un bloc de marbre. Piétement de fer peint blanc. Robinetterie 1900 rééditée par l'Epi d'Or.

10. Pour son fils, Isabelle Hébey a réalisé une salle de bains garnie de carreaux espagnols bleu marine, vieux rose et vert. Un miroir 1900 laqué blanc et un authentique rideau de perles de bois dissimulant les toilettes complètent la pièce.

10



11



12

CITROËN AU MUSEE

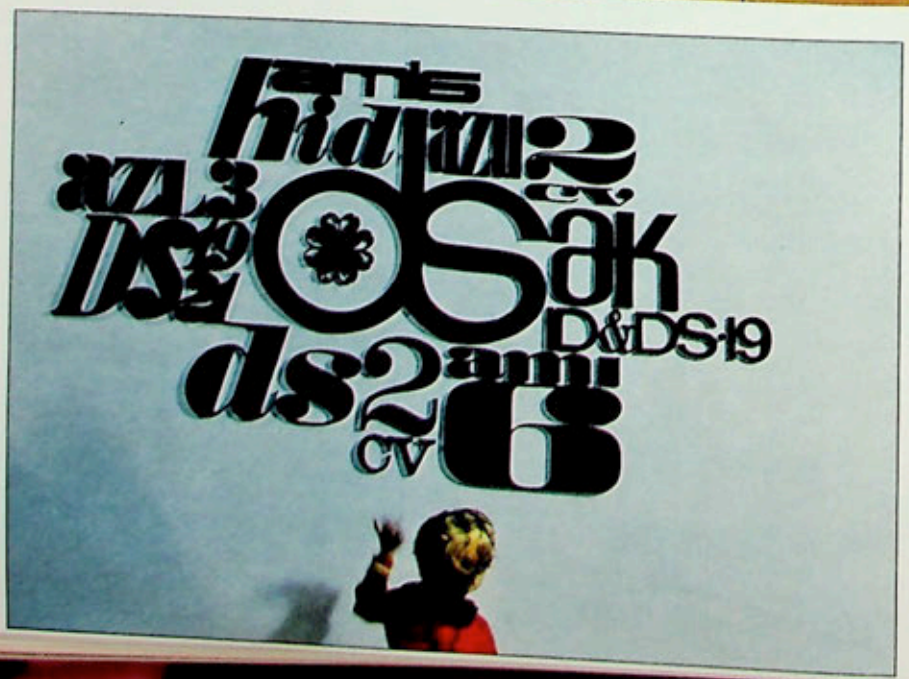
Le Musée des Arts Décoratifs inaugure avec cette firme la série des manifestations consacrées aux recherches visuelles des grandes entreprises

Le nouveau « Centre d'Art et de Recherches » que vient de créer l'Union Centrale des Arts Décoratifs a inauguré une série de manifestations sur le thème « Visages de l'Entreprise », par une exposition intitulée « Citroën, Arts Graphiques et Publicité ». Il y a longtemps que les salles de la rue de Rivoli accueillent les « recherches » contemporaines dans le domaine de l'esthétique industrielle et les réalisations des stylistes créant des formes nouvelles adaptées aux besoins et aux rythmes qui sont ceux de notre époque. Dans ce contexte, la publicité a déjà trouvé sa place, qui ne peut plus être limitée aujourd'hui à des rétrospectives montrant par exemple les affiches 1900 dont le musée possède une importante collection, ou celles qui couvraient les murs de Paris il y a trente ans.

On ne cesse d'épiloguer sur l'importance de la publicité dans notre vie quotidienne. C'est l'un des phénomènes les plus spectaculaires de notre époque. Mais le stade est aujourd'hui dépassé des surenchères à coup de slogans mirobolants ou d'affiches kilométriques. L'émulation se situe sur un autre plan. Les réalisations de Citroën depuis quelques années sont l'un des remarquables exemples de la place qu'ont pris les arts graphiques dans ce domaine.

Au fur et à mesure des étapes de son travail, l'équipe de Robert Delpire chargée de la publicité Citroën a établi un style. Il ne s'agit pas seulement de recherches techniques, — sélection des papiers, procédés d'impression et de tirage, — mais aussi de la recherche d'un équilibre entre la rigueur et la fantaisie, l'humour et le charme, tant par la typographie, la mise en page, le choix des éléments graphiques, le jeu des couleurs, que par l'optique même dans laquelle sont traités les sujets, les idées, les thèmes à « illustrer ». Les images sont chargées de suggérer une impression, de transposer sur le plan visuel une réalité technique ou matérielle. C'est donc leur pouvoir d'évocation qui doit compter d'abord, et par conséquent leur propre beauté.

Trois affiches d'André François illustrant les avantages de la suspension hydropneumatique : élasticité de l'air, souplesse de l'eau.



Couverture d
sur la cam
Citroë
deux
publication
photog
à évoquer l
vo

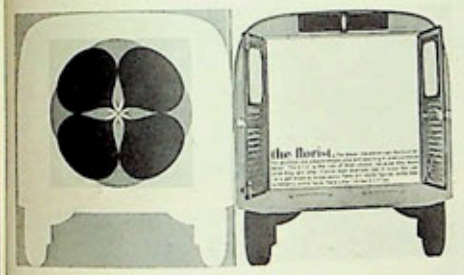
Couverture d
sur « l'histo
la suspension
les chars ind
du 2e millén
notre ère jus

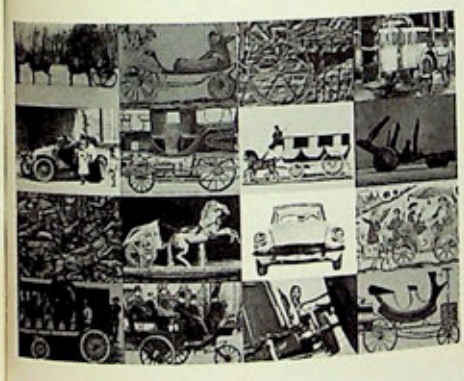
Composition
réalisée à pa
rents sigles
l'exposition
des Arts D

Page ci-cont
une des salle
de l'exposit

Couverture et page intérieure de la brochure rappelant les performances de la DS et de l'ID 19 dans les rallyes nationaux et internationaux.

Couverture d'une plaquette sur la camionnette 2 CV Citroën. Ci-dessous, deux pages de cette publication. Le montage photographique suffit à évoquer la logeabilité du volume intérieur.



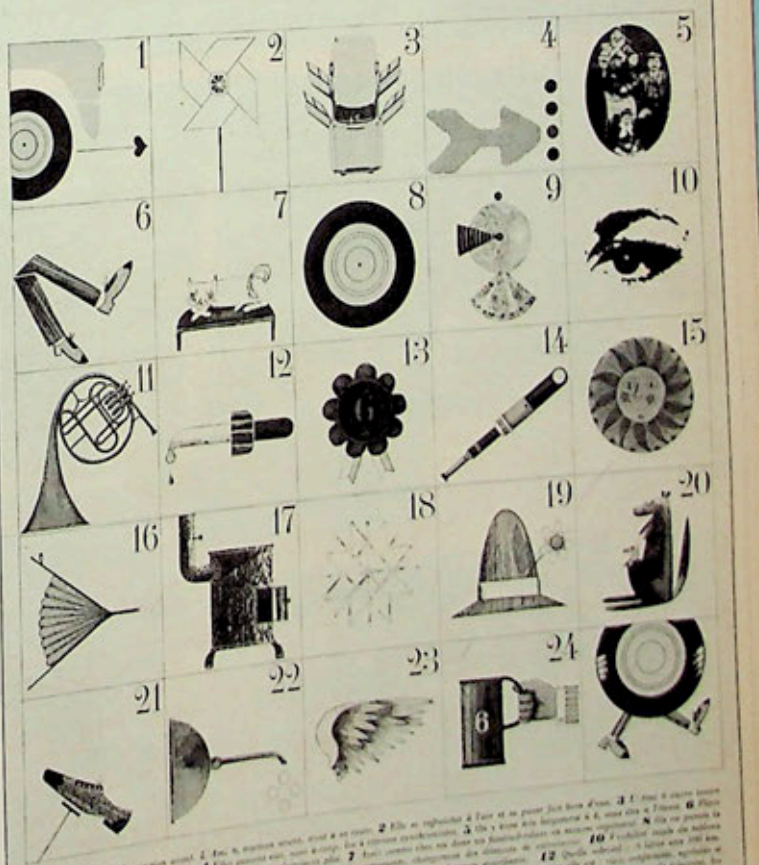


Couverture d'une plaquette sur « l'histoire de la suspension » depuis les chars indiens du 2e millénaire avant notre ère jusqu'à la DS.

Composition graphique, réalisée à partir des différents sigles de Citroën pour l'exposition du Musée des Arts Décoratifs.

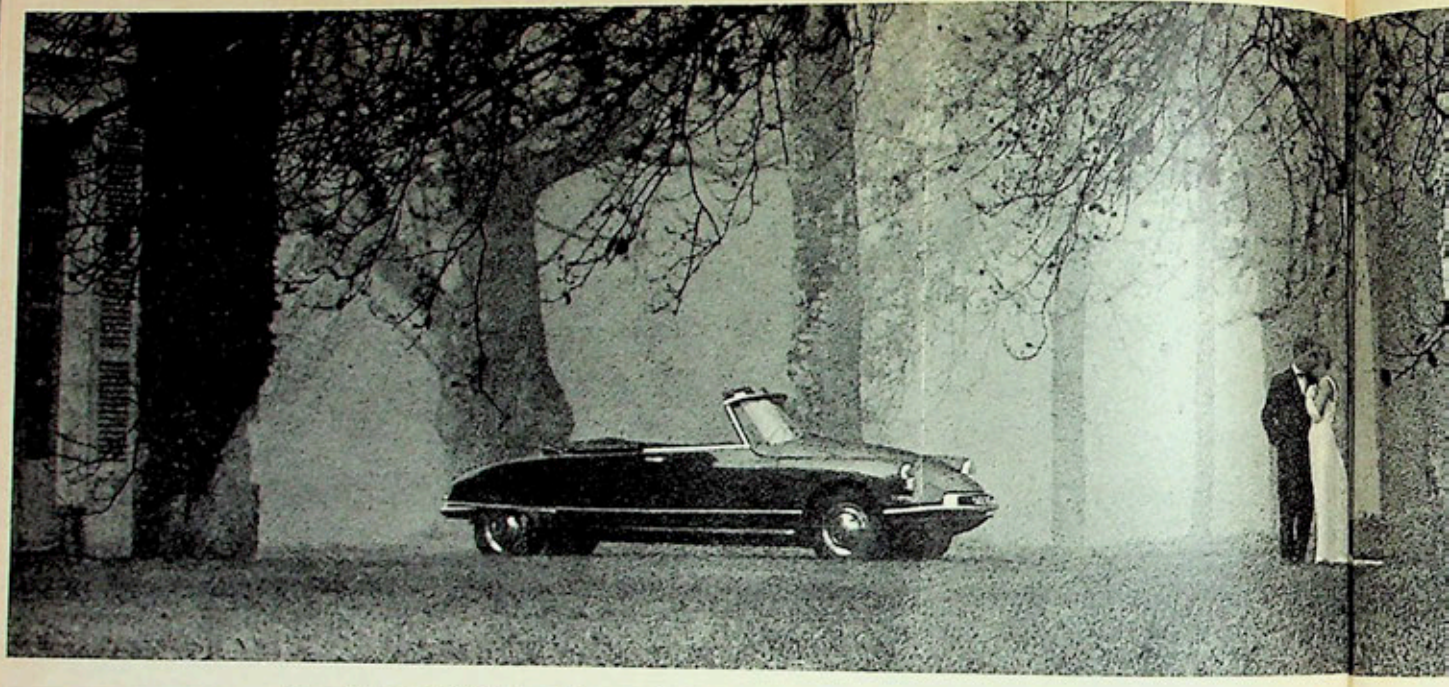
Page ci-contre en haut, une des salles de l'exposition.

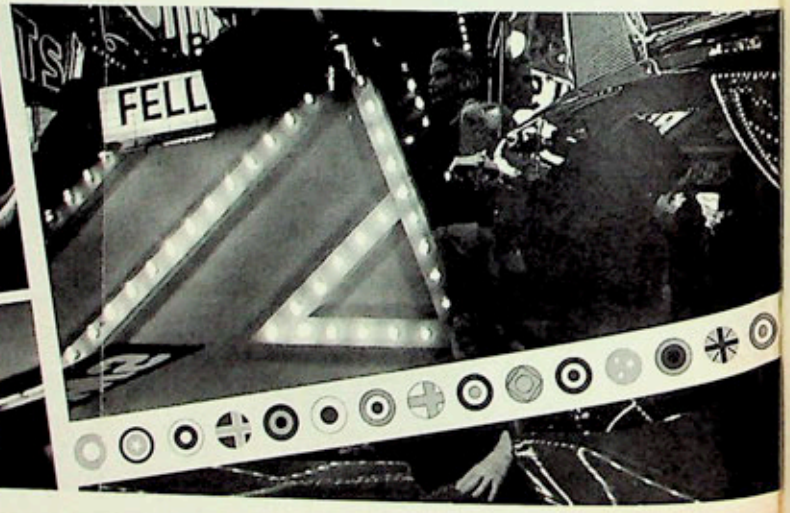
Partez gagnant au jeu des **25** *bonnes raisons de préférer l'Ami 6* **!**

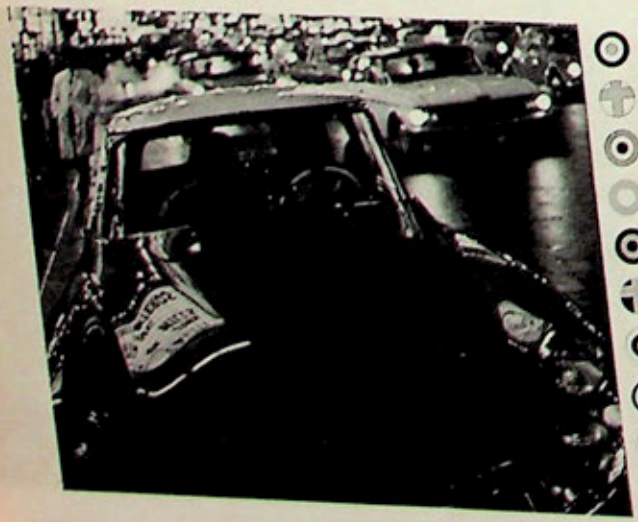


ami 6 Citroën

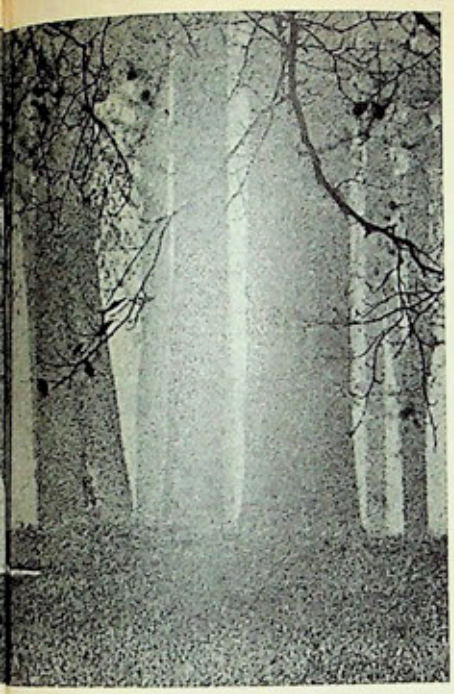
Dépliant édité pour l'Ami 6







Pages d'un a
présentant de
de journaux
sur la DS e



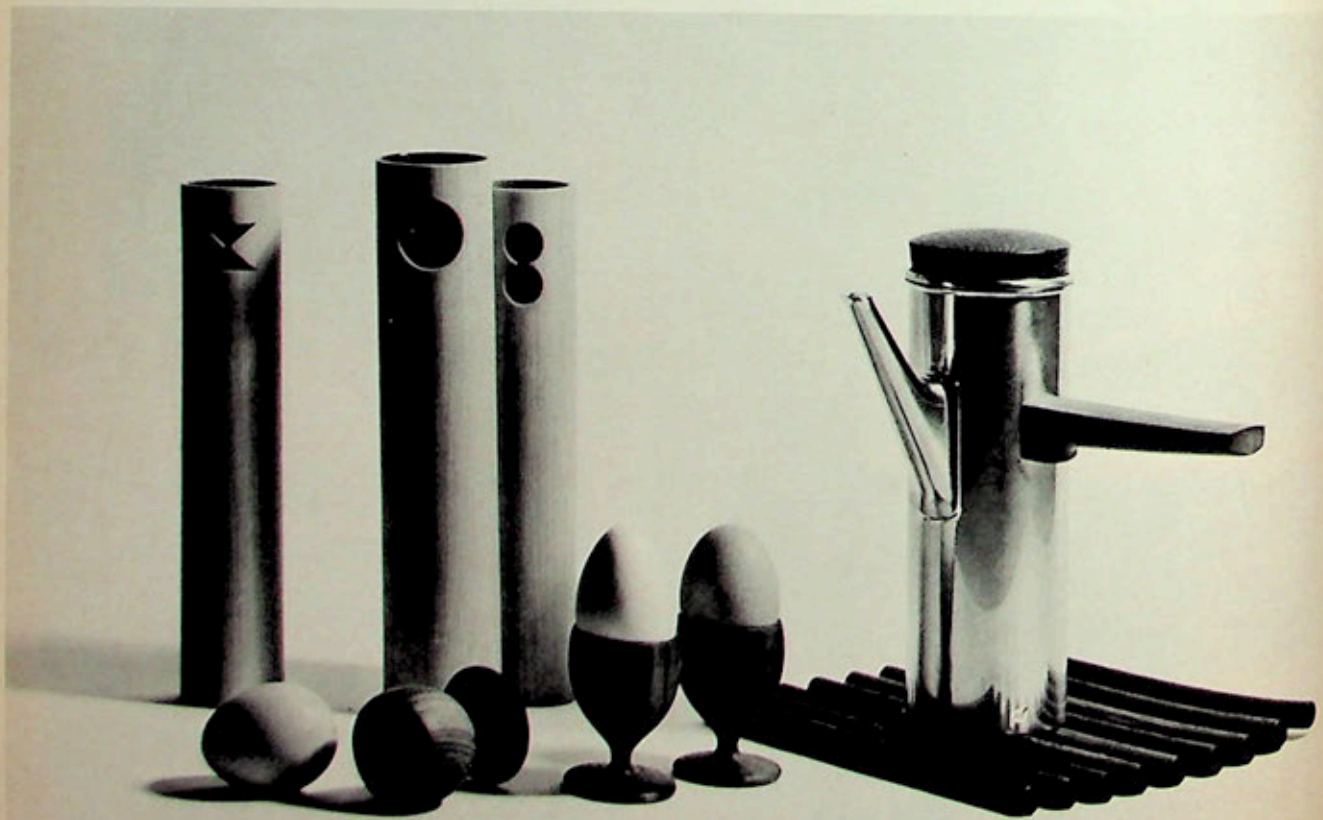
Les avantages de la DS et de l'ID décapotables sont simplement suggérés par d'excellentes photographies « d'ambiance » : la place Vendôme ou la place de la Concorde la nuit, Versailles, une route de campagne au petit matin, une chasse à cour, une forêt le soir.

Couverture et pages intérieures de la brochure, éditée pour les Etats-Unis décrivant le break DS 19.

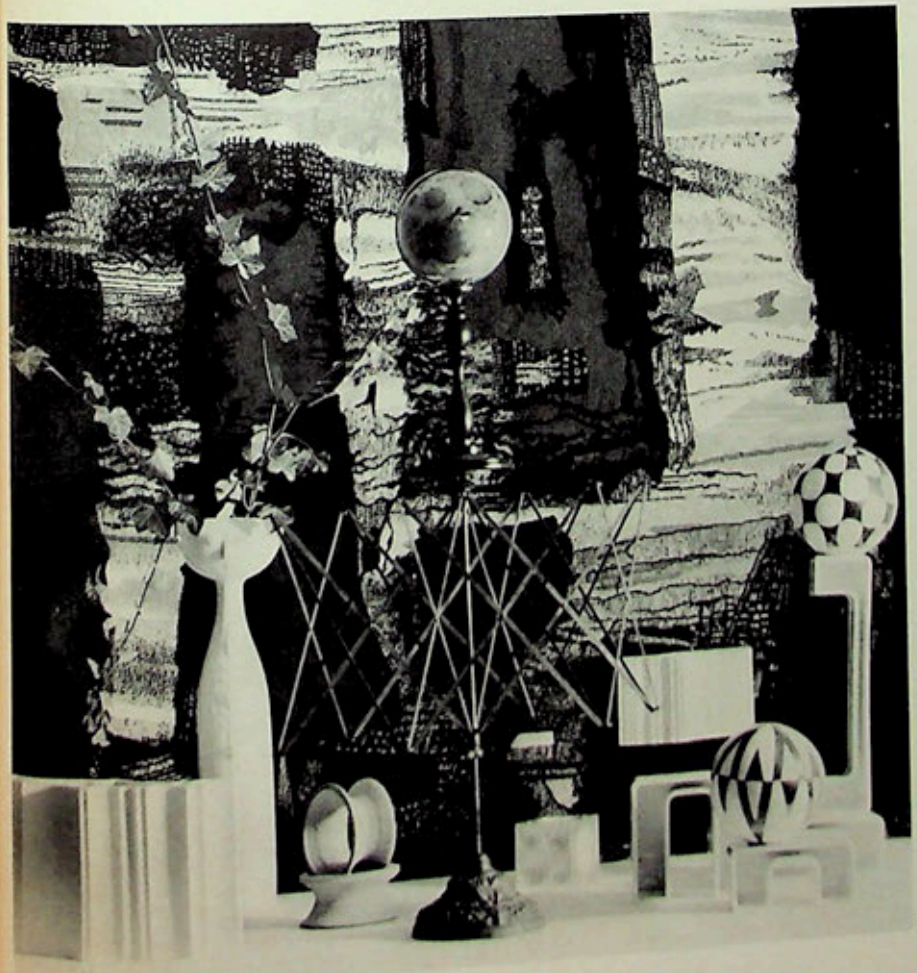
Pages d'un album présentant des extraits de journaux étrangers sur la DS et l'ID.

Cadeaux

Photographies Marc Lavrillier



2



3

1. Sur un dessous de plat en teck (Boutique Danoise), une verseuse de métal argenté (diffusé par Formes Nouvelles). Coquetiers en teck (Boutique Danoise). A gauche, trois petits vases en bambou d'artisanat japonais (chez Steph Simon).

2. Le chat qui joue avec une clochette de cristal « Rossignol » de Lalique, est couché sur une nappe en fil de lin, toile ancienne, « Automne » (Porthault). Lampe américaine en métal peint (Péquignot). Au fond, coussin-tigre (Janie Pradier) et, à gauche, un grand cendrier de sol (Meubles et Fonctions) près d'un petit vase de cristal taillé par Peill en Allemagne (diffusé par Jean Luce), et d'une céramique de Pierre Culot (chez Steph Simon). Au premier plan, un vase en porcelaine « Oiseau de Chine », bleu de four (Bernardeau), un jeu assemblage de bois (Janie Pradier), et un set en faience blanche (Primavera) près du flacon « Dare » en cristal (Daum).

3. Devant une tapisserie de Maurice André, « Labyrinthe » (Galerie Garnier), à gauche au premier plan, et au fond, vases en porcelaine blanche plissée dessinés par Wirkkala, et un autre, terminé par une tête de femme, dessiné par Winblad (Rosenthal). Au centre, un dévidoir surmonté d'un porte-perruque (Maison et Jardin), entre des objets en terre de Pierre Culot (chez Steph Simon) et un dé en métal plié (Janie Pradier). A droite, une série de pique-fleurs plats, dessinés par Mangiarotti pour Danese (diffusés par Asko), et deux boules à dessins noirs et blancs (Janie Pradier).

4. Près d'un bougeoir en verre bleu, des sapins également en verre (Formes Finlandaises). Au-dessus, un mobile de Prévot, fait de feuilles d'aluminium (La Porte Ouverte). Sur le mur, une main de papier métallisé (Janie Pradier).

5. Devant un aigle bleu en cloisonné chinois (Tao Kuang) du XIX^{e} siècle (Michel Pignères), un porte-ananas en cristal et opaline (Françoise Dupuy). Au centre, des fruits exotiques d'ivoire et d'argent (Boutique Jansen).

Étienne Delaune

Suite de la page 19

Entré au service du roi en 1551, Delaune est mentionné parmi les artistes travaillant à la Monnaie en 1555, suivant sans doute l'exemple de son père. Ses premières estampes datées sont de 1561, mais il avait dû commencer beaucoup plus tôt à travailler comme graveur: il était né en effet vers 1518-1519 à Orléans et avait appris le métier dès sa jeunesse. Il est donc probable qu'il a donné des dessins avant le milieu du siècle. Comme bien des artistes et des artisans de la Haute Renaissance, — spécialement ceux dont le métier touchait à l'imprimerie, — Delaune était calviniste. Ayant quitté Paris en 1572, au moment de la Saint-Barthélémy, il passa les années suivantes à Strasbourg et à Augsbourg, qui étaient l'une et l'autre des centres importants de l'orfèvrerie. L'art de Delaune y trouva donc un domaine d'élection, si bien que ses modèles restèrent très en faveur non seulement dans ces deux villes, mais dans toute l'Europe du Nord au cours du siècle suivant.

NOTES

1. La signification des « petites figures » ou de la « manière miniature » a été discutée pour la première fois dans un brillant article de Webster Smith, « Giulio Clovio and the Maniera di Figure Piccole », *The Art Bulletin*, LXVI, 1964, pp. 395-401. Sylvie Béguin a donné une remarquable étude de l'Ecole de Fontainebleau dans le livre publié sous ce titre en 1960. Cf. également Anthony Blunt, *Art and Architecture in France*, 1500-1700, Penguin Books, 1957, chap., « The Wars of Religion 1560-1598 », pp. 73-98; Pierre du Colombier, *L'Art Renaissance en France*, Paris, p. 113; et François Gébelin, *Le style Renaissance en France*, Paris, p. 98 ff.

L'auteur tient à remercier Mlles Bacou, Labus, Raggio, Roth et Standen, Mrs. Dupré, M. Kup, Lehman-Haupt, Mayor, McKendry, pour l'aide qu'ils lui ont apportée dans la préparation de cet article.

2. Le meilleur catalogue des gravures françaises de la Renaissance est celui de la Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, *Graveurs du Seizième siècle*, Inventaire du Fond Français, Vol. I, par André Linzeler, 1932, Vol. II, par Jean Adhemar, 1938.

3. Pour une étude récente sur l'ornement Renaissance, voir Friedrich Piel, *Die Ornament-Grotteske in der Italienischen Renaissance*, Berlin. Cf. aussi le catalogue de l'exposition, *De Triomf van het Manierisme*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1955. Les travaux les plus importants sur les gravures ornementales sont ceux de Peter Jessen. *Der Ornamentstich*, Berlin, 1926, et de R. Berliner, *Ornamentale Vorlageblatter des* 15.-18. *Jahrhunderts*, 1925.

4. Les gravures rondes de la Public Library de New York font peut-être partie de la série que Henri de Geymuller mentionne simplement comme « 23 médaillons historiques » (*Les Du Cerceau*, Paris, 1887, p. 321). L'un d'entre eux, reproduit p. 301, fig. 125, est très proche par son style de ceux de New York. La série avait été signalée par Destailleurs à Geymuller, mais celui-ci rejetait l'attribution à Du Cerceau. Destailleurs quant à lui, semble avoir donné les gravures à Delaune, selon l'inscription manuscrite accompagnant sa collection, conservée aujourd'hui à la Public Library de New York (Département des Estampes). Linzeler, dans l'Inventaire du Fond Français, Vol. I, p. 50, ne décrit pas les 23 médaillons, et ne les attribue pas à Du Cerceau, bien qu'ils soient catalogués sous son nom. D'après lui, ils pourraient être de Boyvin, ou de Gourmont, comme le proposait Geymuller. Il est également possible de les attribuer à Reverdy.

5. Pour une étude plus complète des dessins de Delaune, voir l'article de J. P. Hayward, « The Mannerist Goldsmith; France and the School of Fontainebleau », 1re partie, vol. II, *The Connoisseur*, Mai 1963, pp. 11-15, qui reproduit pour la première fois la coupe à couvercle de Chantilly. Voir également Thomas Bruno, « Die Münchener Harnsichvorzeichnungen des Etienne Delaune », *Wiener Jahrbuch*, XX, 1960, pp. 7-62; J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre, Ecole Française*, Paris, 1935, Vol. V; Ilaria Toesca, « Quelques dessins attribués à Etienne Delaune », *La Revue des Arts*, X, 1960, pp. 255-259; et Jean Adhemar, *Le dessin français au XVIe siècle*, Lausanne, 1954, pp. 129-130. Le Musée du Louvre conserve une belle série de dessins de Delaune comprenant trois dessins de plats, ornés au centre d'un sujet religieux, Samson, la Trinité, Moïse, entouré de cartouches contenant des scènes en rapport avec la composition principale. Il existe aussi de superbes dessins de Delaune évoquant Charles IX protecteur des Arts Libéraux (Venise, Académie), la Musique (Musée du Louvre), la Géométrie (Chantilly), l'Astronomie, le Triomphe de la Foi (ancienne collection Gallichon), et l'Architecture (ancienne collection Destailleur). Ceux de la collection Gallichon sont d'un format un peu différent des autres.

Un joli dessin d'aiguière, avec Apollon et Daphné, est conservé au château de Windsor. Un projet pour un brûle-parfum, dont la coupe en forme de nef portée par les trois Grâces s'orne d'un Triomphe de Bacchus, a figuré à la vente Charles Eugène Bérard, à l'Hôtel Drouot (21-25 février 1891). Reproduit dans le catalogue de la vente (n° 131), il a été identifié par Charles Sterling comme une œuvre de Delaune (annotation à la Frick Art Reference Library).

6. Sur le symbolisme animalier en général, voir Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, 1400-1600, Genève, 1958, et T. H. White, *The Book of Beasts*, New York, 1954. Sur la signification de l'abeille, voir Johann Philip Glock, *Die Symbolik der Bienen und ihre Produkte*, Heidelberg, 1890, et W. Deonna, « L'Abeille et le roi », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXV, 1956, pp. 105-131. En ce qui concerne l'association des abeilles et de l'amour, cf. Thomas F. Matthews, S. J., « Piero di Cosimo's Discovery of Honey », *The Art Bulletin*, Vol. XLV, 1963, pp. 357-360. Pour les emblèmes royaux français du début du XVIe siècle avec des abeilles, voir Jean Desmarestz dit Marot, *Relation de la campagne de Louis XII en Italie en 1507, et de la conquête de Gênes* (Paris, B. N. ms. fr. 5091, fol. 15 v.). On y voit Louis XII à la bataille de Gênes, en habits de guerre couvert des abeilles et des ruches avec la devise: « Non ut itur aculeo rex ». Pour l'éléphant, voir Dora et Erwin Panofsky, « Iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau », section 4, « L'Eléphant fleurdelysé », *Gazette des Beaux-Arts*, 6e série, Vol. 52, 1958, pp. 113-1900.

7. Voir l'excellente notice « Email » de Erich Steingraber dans le *Reallexikon zur Deutsche Kunstgeschichte*, 49. Leferung Email-Emblem, Cols. 1-65. Voir aussi Henri de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, Vol. II, Paris, 1853, *Glossaire et Répertoire*.

8. Les plaques ont été publiées comme l'œuvre d'un argentier romain, travaillant vers 1600, par Costantino Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Vol. II, 1re partie, pl. 1-2; voir aussi pages 454, 623.

Tout ce que l'on sait du tabernacle où se trouvent aujourd'hui les plaques, est qu'il a été fait par le romain Pompeo Targione, qui reçut 390 écus en 1600 pour avoir payé les 40 lapis lazuli, sur l'ordre des moines de Sainte-Cécile du Transtévère. Cette date indique que le tabernacle est probablement l'un des nombreux présents que le Cardinal Sfondrato fit à l'église de ce couvent. Neveu du pape Grégoire XIV, Paolo Emilio Sfondrato reçut de lui la charge très importante de secrétaire d'Etat, dans laquelle il se rendit « célèbre » par sa corruption et son extraordinaire rapacité. Comme cardinal, il devint titulaire de l'église Sainte-Cécile en 1591 et dépensa aussitôt des sommes énormes pour la restauration et l'embellissement de cette ancienne basilique chrétienne. Il fit entreprendre des fouilles qui aboutirent à la découverte du corps de sainte Cécile. L'église devint alors l'un des lieux de pèlerinage les plus fréquentés de Rome. En 1599, le corps de la sainte fut inhumé à nouveau dans une tombe splendide de Stefano Maderno, au cours d'une cérémonie grandiose à laquelle assistèrent tous les cardinaux, ainsi que les représentants diplomatiques de Venise, de la Savoie et de la France. Il est très possible que l'ambassadeur français ait offert alors au puissant Sfondrato les deux plaques, qui ont peut-être été incorporées au tabernacle l'année suivante, lorsque le pape Clément VIII, spécialement attaché à cette église, vint y célébrer la messe le 25 novembre et félicita le cardinal d'avoir dépensé plus de 25 000 écus pour son église bien-aimée. Le pape Clément VIII était aussi un grand ami de la France et il paraît très plausible qu'un don important ait été fait au sanctuaire en cette occasion mémorable. Les plaques d'émail ne s'adaptant pas parfaitement au tabernacle, elles peuvent avoir été ajoutées un peu plus tard, après avoir fait partie d'une reliure ou avoir servi à quelque autre usage liturgique.

Pour de plus amples renseignements sur le cardinal, voir Giovanni Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, éditée par Jacob Hess, Leipzig et Vienne, 1934, p. 83, n. 4. Cf. également Ludwig Pastor, *History of the Popes*, Vol. XXIV, St-Louis, 1933, p. 520 ff.

9. Les reliures italiennes de la Renaissance ont fait l'objet d'une étude approfondie de Tamaro de Marinis, *La Legatura artistica in Italia nei secoli XV-XVI*, Florence, 1960. Cf. en particulier le 3e volume. Voir aussi Erich Steingraber, « Zwei libri d'ore des Lorenzo magnifico » de Medici, *Studien zur Toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, Munich, 1963, pp. 303-313; et L. M. Michon, *La Reliure Française*, Paris, 1951. Sur les inventaires des bibliothèques royales, voir Henri Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque Nationale*, Vol. I, *La Librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVIe siècle*, Paris, 1908.

Une reliure exécutée en basse-taille est mentionnée dans l'inventaire de Charles Quint — rédigé en 1536 — où elle est décrite comme « Ung petit livret d'or, sans feuillet (c'est-à-dire

Vestiges prestigieux d'une collection

Suite de la page 6

Des savants invités de divers pays du monde ont communiqué leurs points de vue sous forme de conférences et de débats. Certaines attributions n'ont pas été maintenues, mais pour la plupart des œuvres, l'argumentation au contraire a été appuyée et les attributions confirmées.

La nouvelle galerie des tableaux retrouvés a été inaugurée au château de Prague en 1965. Dans des locaux spacieux — une partie des anciennes écuries de Rodolphe et de Ferdinand — on a aménagé des salles permettant un accrochage conforme aux exigences de la muséographie moderne.

En hommage au *genius loci*, la première salle est consacrée aux peintres rodolphiniens. On y pénètre dans l'atmosphère chaude et fraîche à la fois de cet art exquis et raffiné des maniéristes de cour. Barthol omé Spranger, originaire d'Anvers, est représenté par *L'Allégorie du destin du sculpteur Jean Mont* (1607) (fig. 8) et Cornelis van Haarlem par le *Festin d'Amour* (vers 1600), tous les deux d'un format réduit de cabinet privé, mais d'une grande intensité. Leur état de parfaite conservation permet d'apprécier vraiment la maîtrise de coloriste de ces deux peintres. Hans von Aachen est l'auteur de deux portraits. Celui d'une jeune fille (vers 1600), exprime intensément la psychologie fine et très sensible avec laquelle les maniéristes savaient interpréter un être humain dans sa complexité. L'autre est un portrait de l'empereur Mathias, frère et successeur de Rodolphe II, revêtu de la robe et des insignes de roi de Bohême (après 1612). C'est un portrait d'apparat, une peinture officielle, moins immédiatement séduisante, naturellement, que le portrait de jeune fille.

La Galerie du château ne possède qu'un autre portrait princier, celui de *l'Archiduc Maximilien*, futur empereur, dans sa jeunesse (vers 1545), exécuté par l'Autrichien Jacob Seisenegger, œuvre intéressante, et caractéristique du peintre, d'une simplicité attachante, peint dans une gamme de couleurs à dominantes grises (fig. 3).

Notons au passage une très suggestive *Conversion de saint Paul*, important travail maniériste, datant de 1600 environ, et attribué à Giuseppe Cesari, dit le Chevalier d'Arpin et le *Suicide de Lucrèce* (fig. 2), aux lignes sinueuses, par le Maître des Demi-figures (actif à Bruges de 1530 à 1550-60).

Le visiteur aborde ensuite la collection des œuvres vénitiennes du XVI^e siècle. Les trois Bassano sont représentés par de très belles toiles et Palma le jeune par une composition tumultueuse, *La Mort des enfants de Niobé*. Deux œuvres sont attribuées à Jacopo Tintoretto, dont une *Flagellation du Christ* très expressive. De son fils, Domenico Tintoretto, un *Couronnement d'épines* (vers 1590) est considéré par Neumann comme une version libre de la composition conservée au Musée du Capitole à Rome. Le Christ est allongé en diagonale, entouré de quatre bourreaux hilares, gesticulants comme des danseurs de ballet, toile magnifique, éblouissante par la densité de ses couleurs.

La *Toilette d'une jeune femme* est une composition connue du Titien. L'exemplaire de Prague est dans un état d'usure qui rend malaisé tout jugement.

La collection du Duc de Buckingham comprenait dix tableaux monumentaux de Paul Véronèse et de son atelier, formant un cycle de sujets bibliques. En 1648, l'archiduc Léopold-Guillaume acheta l'ensemble pour la galerie de Prague. Deux de ces tableaux furent transportés à Vienne en 1723, six autres en 1877, mais les deux derniers, identifiés par Neumann, furent tout simplement oubliés. Il s'agit du *Lavement des pieds* et de *L'Adoration des Bergers*. Le premier est l'un des plus importants ouvrages de la série, exécuté partiellement par Véronèse lui-même. De ce peintre, il faut noter aussi une *Sainte Catherine* et le *Portrait du joaillier Jakob Kinig*. Du Pordenone, qui n'est pas vénitien, mais fortement influencé par Giorgione, on peut voir à Prague, la *Résurrection de Lazare* (vers 1525), œuvre pleine de mysticisme et d'expression. L'iconographie en est curieuse et liée évidemment, comme le fait observer Neumann, à celle de la *Mise au tombeau du Christ*.

A côté des Vénitiens, d'autres peintres italiens des XVI^e et XVII^e siècle sont représentés à la Galerie. Parmi eux, Saraceni, avec un *Saint Sébastien* (vers 1610-

---

n'ayant que sa couverture), ains à l'ouverture d'ung costé a nostre Dame et l'autre sainte-Barbe esmaillée de basse taille, ledit livret a deux sermilletz, dont l'ung perd. (Delaborde, op. cit. p. 294 (H. H.) 1536. Cette description est spécialement intéressante pour la mention « sans feuillet ».

Les plaques d'émail étaient naturellement incorporées fréquemment aux reliures médiévales, dans des montures incrustées de pierreries.

A la fin du XV^e siècle, les émaux sur argent semblent avoir été utilisés à Florence pour le décor des manuscrits. Le plus beau de ceux-ci est sans doute celui que Laurent le Magnifique commanda pour les *Trionfi* de Pétrarque en 1475-1476. Offert à Charles VIII en 1494, il est décrit dans l'inventaire royal de Blois en 1518 (n° 294) comme « très richement couvert de satin cramoisie de coste et d'autre, a grosse lames d'argent, esmaulx d'argent, où sont les neuf muses, esmailléz, et dedans ung estuy faict en manière de livre. » Les reliures de ce type, comme celles qui étaient ornées de plaques niellées, durent faire une grande impression sur les relieurs français qui, vers le milieu du XVI^e siècle se rapprochèrent de plus en plus du style italien. Un très bel *Officium Beatae Virginis Mariae*, venant de Laurent de Médicis, avec une reliure d'argent doré et d'émaux translucides est conservée à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Comme les plaques de Sainte-Cécile les plats du livre comportent quatre fortes saillies aux angles et des motifs en torsades analogues le long des bords extérieurs. La plus remarquable de toutes les reliures en métal précieux du Quattrocento qui aient été conservées est celle qui fut exécutée avec des plaques d'argent niellé pour le Cardinal Jean de la Balue (1422-1491). Elle est aujourd'hui au Louvre dans la collection Rothschild. Mentionons également une plaque italienne en émail et argent doré, provenant d'une reliure de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e, donnée elle aussi au Louvre par Adolphe de Rothschild en 1901. (Inv. 5564, n° 14 dans le catalogue Rothschild et n° 195 dans celui de Marquet de Vasselot, *Orfèvrerie, émaillerie, gemmes du Moyen Age au XVII^e siècle*, Musée du Louvre, s.d.)

Il n'est pas étonnant que plusieurs des très rares reliures précieuses parvenues jusqu'à nous soient aujourd'hui séparées de leur contenu originel (même l'*Evangéliaire* du Cardinal de La Balue, au Louvre, n'est peut-être pas le manuscrit pour lequel avait été conçu les splendides couvertures, emportées du Vatican au moment de l'occupation française en 1798), car leur extraordinaire valeur leur donnait un intérêt plus grand que leur contenu. Catherine de Médicis, habitant la France depuis son mariage avec le futur Henri II en 1533, peut avoir aussi favorisé le développement en France de la superbe manière italienne. Les archives françaises mentionnent des reliures décorées d'émaux de Limoges, par exemple « Une paire d'heures garnies d'argent doré où il y a une teste de Saint Pierre, ouvraige de Limoges ». Le Cardinal Georges d'Amboise possédait une reliure d'argent doré avec la Résurrection sur l'un des plats et la Transfiguration sur l'autre, Inventaire 91 518 (Delaborde, p. 293, 7). Un livre d'heures relié pour Catherine de Médicis, décoré d'applications en or émaillé, avec une inscription latine et les armes de Henri II et de Catherine est conservé au Musée du Louvre (Voir J. J. Marquet de Vasselot, *Orfèvrerie, émaillerie et gemmes du Moyen Age au XVII^e siècle*, Musée du Louvre, s.d., Cat. n° 283). Des œuvres de ce genre semblent avoir influencé d'autres formes de peinture sur émail, inventoriés comme « façon d'heures »: ainsi, « un tableau d'argent doré façon d'heures et qui s'œuvre, auquel il y a huit histoires d'émail de Limoges » est cité à Fontainebleau en 1560 (Delaborde, op. cit. p. 283, R). Ces « histoires » peuvent avoir été inspirées par des gravures de Delaune, dont les estampes étaient spécialement populaires chez les peintres émailleurs de Limoges: ceux-ci les utilisaient couramment dans des œuvres comme la série de plats représentant « les Mois » de Pierre Reymond, aujourd'hui au Louvre, exécutés d'après des petites compositions de Delaune. Celui-ci, en tant que graveur de la Monnaie, était spécialement qualifié pour travailler selon la technique des émaux translucides. Benvenuto Cellini dans le quatrième chapitre de son *Trattato dell'Oreficeria* cite les graveurs français et flamands comme étant spécialement habile à cette technique, qui demande une préparation très soigneuse des surfaces de métal gravé, avant la pose des couleurs vitrifiées.

1615), qui reflète les tendances du milieu romain des toutes premières années du XVII[e] siècle (fig. 4). Le corps du saint mourant, d'une remarquable dessin, est conçu dans le goût du Caravage, tandis que le paysage montre l'influence d'Elsheimer. Avec la *Judith* de Francesco Furini (fig. 1), où le peintre a su s'attacher uniquement aux éléments essentiels, on retrouve l'influence du Caravage, à côté de celle de Salvator Rosa, sans que Furini renie pour autant son origine florentine. Sa *Judith*, peinte en « sfumato », dans des tonalités sourdes, est un peu la sœur du David de Michel-Ange.

De Viviano Codazzi, les quatre toiles exposées (peintes entre 1630 et 1674 environ) donnent une bonne idée de ce peintre de compositions architecturales. Ses ruines réelles ou imaginaires, *L'arc de Titus et les jardins Farnèse*, par exemple, font de lui un précurseur très remarquable de peintres comme Gaspare Vanvitelli et Pannini.

Parmi les découvertes les plus intéressantes, il faut mentionner trois toiles de Domenico Feti. L'ancienne collection du château était extrêmement riche en œuvres de ce peintre-pionnier. Elle comprenait, entre autres, la série fameuse des paraboles du Christ, qu'on avait crue perdue, vendue à Dresde pour l'essentiel. Mais les recherches de Neumann ont permis de redécouvrir à Prague la *Parabole du Semeur* (vers 1621) en même temps que *Jésus au jardin des oliviers* (vers 1617) et *Saint Jérôme* (vers 1613-1614).

Le premier de ces tableaux, montrant le Diable répandant l'ivraie tandis que le semeur et ses aides se sont endormis, est dans un excellent état de conservation. Il transmet toute la force de l'art de Feti, ses vraies qualités de peintre.

Notons encore quelques œuvres du XVII[e] siècle: *Sainte Agathe* (vers 1650), de Massimo Stanzione, expression napolitaine de l'extase mystique; du Hollandais Mathias Stomer, une *Vieille femme en prière* (probablement de 1630 à peu près), petite toile significative de l'œuvre du maître (fig. 6), influencé par le Caravage et par les Académiciens d'Utrecht, — par Honthorst surtout —, et devenu grâce à eux un fervent adepte des effets picturaux obtenus par la lumière artificielle. Stomer a vécu une partie de sa vie en Italie. Ce fut le cas aussi de deux élèves de Rembrandt, représentés à la Galerie, Samuel van Hoogstraten de Dordrecht et Eberhard Keil, né à Helsingoer en Danemark. De Hoogstraten, on peut admirer une nature morte en trompe-l'œil, tour de force illusionniste qui fut certainement très apprécié des contemporains (fig. 9). Hoogstraten s'affirme en même temps comme coloriste raffiné. Le travail du pinceau est d'une souplesse qui semble indiquer une influence italienne et justifier la théorie de Neumann, selon laquelle le tableau fut exécuté en 1652-1653 à Vienne, après la visite de Hoogstraten à Rome en 1651.

D'Eberhard Keil, qui arriva lui aussi en Italie en 1651, à l'âge de vingt-sept ans, pour y rester jusqu'à sa mort en 1687, la galerie possède *La Dentelle au fuseau* (vers 1670-1680). Cette œuvre est un bon exemple de son art éclectique, issu d'influences italiennes diverses. C'est un tableau de genre, montrant une scène de la vie de tous les jours, comme on en rencontre souvent chez les artistes hollandais. Mais l'échelle de ces personnages, représentés grandeur nature, indique une monumentalité à l'italienne.

Passons finalement au tableau de Rubens, *L'Assemblée des dieux dans l'Olympe*, qui a lui seul vaut le voyage de Prague. Il a permis aux chercheurs de tous pays de découvrir une œuvre capitale de la jeunesse du maître, d'une inépuisable richesse, et d'une rare splendeur. La toile mesure 204 cm sur 379 de large dans son état actuel (elle a été coupée autrefois de 25 cm en largeur à peu près) (fig. 7).

Dans des nuages d'opéra, les dieux se sont réunis autour de Jupiter qui préside, l'aigle à ses côtés. A droite, Vénus debout, avec de petits amours volants autour d'elle, quelques-uns portant des couronnes dans les mains. Près d'elle son fils Cupidon. A gauche, on voit Junon, accompagnée de ses paons. Elle est visiblement en conflit avec Vénus. La fureur et l'agressivité de Junon s'expriment par son attitude tendue, chargée d'émotion, et par la violence de ses gestes. Le conseil des dieux assiste donc à une scène dramatique, qui se joue entre deux de ses membres.

Jaromir Neumann a consacré à la toile de Rubens une étude approfondie qui sera sans doute le point de départ de toutes les recherches futures sur cette œuvre. Il a développé l'intéressante théorie selon laquelle les figures du premier plan à gauche pourraient être des personnifications de fleuves, le Pô et le Mincio, et de lacs mantouans, ce qui indiquerait que le tableau aurait été peint à Mantoue pour Vincent de Gonzague, qui avait appelé Rubens à sa cour. Neumann a formulé aussi l'hypothèse selon laquelle cette peinture ferait allusion à des événements particuliers concernant la famille ducale, transposés ici dans l'Olympe. Cette thèse est confirmée par l'examen des éléments astrologiques du tableau (notamment le fragment du zodiaque visible entre Neptune et Jupiter; en bas, le char du Soleil).

Cette interprétation iconographique autoriserait à dater le tableau de la fin de 1602. Le style permet de penser que Rubens l'exécuta peu de temps après les compositions pour Santa-Croce-in-Gerusalemme, peintes en 1601-1602, actuellement dans la chapelle de l'Hôpital de Grasse. Rubens aurait donc peint l'Olympe à l'âge de vingt-cinq ou vingt-six ans, en 1602 ou 1603.

A cette époque, résidant en Italie depuis 1600, il connaissait les centres artistiques les plus importants: Venise, Florence, Rome, Mantoue, Padoue, Vérone. La toile témoigne en même temps de sa formation flamande et des nombreuses impressions éprouvées en Italie: influence de l'art antique, de Raphael, de Jules Romain, de Michel Ange, de Mantegna, et des Vénitiens, impressions qui se traduisent par des emprunts, des adaptations, des transpositions libres. Rubens conçoit le drame, la tension entre les antagonistes, avec une vitalité typiquement flamande. Ses figures sont solides. Il se permet un arrangement original en peignant tout à fait en haut, à gauche, quelques divinités dont on voit seulement les pieds, par en-dessous, pendant au bord des nuages.

Le réalisme psychologique se manifeste par les expressions variées des visages et des regards, mais avec un certain humour qui apparente son Olympe à celui d'Offenbach...

L'œuvre montre les difficultés que Rubens avait encore à organiser l'espace. Mais on pressent en même temps la future maîtrise du peintre, perceptible dans la liberté de la touche et, pour le dessin comme pour la couleur, dans la conception de la figure de Vénus, à laquelle le peintre s'est attaché tout spécialement.

Quelques tableaux de maîtres tchèques du XVIII[e] siècle sont en outre exposés dans la galerie, notamment deux toiles par Petr Jan Brandl (1668-1735), un peintre qui n'est jamais sorti de son pays natal. Il s'est formé en étudiant les collections du château, très riches à l'époque, ce qui justifie parfaitement sa présence dans la nouvelle galerie. Par ses études d'après les Vénitiens surtout, il développe un art personnel très remarquable et dans la grande tradition, tel le *Saint Paul*, postérieur à 1725, mais qui reste d'un Baroque puissant (fig. 5).

Mentionnons aussi le fameux peintre de portraits, Jan Kupecky, pratiquement contemporain de Brandl. Parmi les quelques œuvres exposées, le portrait de Bedrich Sichart (entre 1723 et 1725) montre son attention aiguë à la psychologie du modèle, et la simplicité sévère, singulièrement efficace, de sa conception des formes et des volumes.

Ainsi, grâce aux recherches du Docteur Jaromir Neumann et de ses collaborateurs, parmi lesquels il convient de ne pas oublier les excellents restaurateurs, un nouveau musée est entré soudain dans le cercle des musées de peinture. A Prague, il prend sa place à côté de l'importante Galerie Nationale, qu'il complète heureusement sous certains aspects.

On peut exprimer l'espoir que la nouvelle galerie du château de Prague ait la possibilité de devenir un musée vivant, en continuant d'élargir ses collections où survivent miraculeusement une partie des trésors d'autrefois. Dans un tel programme l'époque de Rodolphe II tiendra la première place.

Si vous voulez en savoir davantage

Le Dr Jaromir Neumann a publié le résultat de ses recherches, relatives à la nouvelle galerie du château, dans un important catalogue qui sera prochainement publié en français.

POIGNÉES DE PORTES

en dalles de couleur

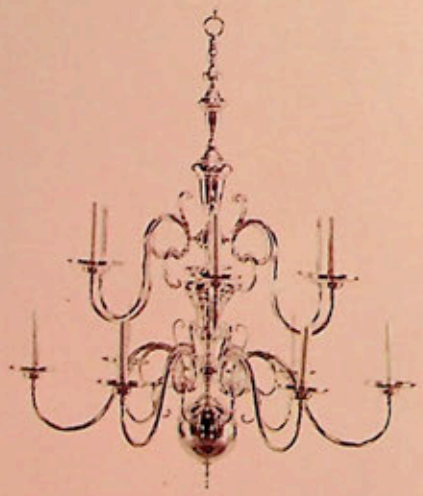
Les nouvelles poignées de portes en dalles de Boussois ont un effet décoratif incomparable grâce à la finition de leur façonnage (parfaite netteté des arêtes, chants polis, contour rigoureusement géométrique), la richesse de leur matière translucide, leurs tonalités de pierres précieuses...

Elles existent en six tons (rouge, bleu, jaune, orangé, gris ou vert), et en deux dimensions (L. 40 × H. 15 ou L. 16 × H. 30 cm). Elles peuvent équiper toutes les portes Sécurit comportant les trous de fixation nécessaires.

Boussois

VERRE DU VERRE DE BOUSSOIS, 22, BOULEVARD MALESHERBES, PARIS 8e. TÉL. 265 24.30

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE
VOUS SOUHAITE
UN
JOYEUX NOEL



MEUBLES · TISSUS · BUREAU D'ÉTUDES · 386, BOULEVARD SAINT-GERMAIN · PARIS VII^e · TÉLÉPHONE 488 73 80